



CLASSIQUES
GARNIER

BORDAS (Éric), HERVÉ (Christian), MURPHY (Steve), « Comptes rendus », *Revue Verlaine*, n° 10, 2007, p. 270-302

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14718-3.p.0276](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14718-3.p.0276)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2007. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Comptes rendus

Une édition de sûreté

L'édition critique de *Romances sans paroles* par Steve Murphy, avec la collaboration de Jean Bonna et de Jean-Jacques Lefrère, Paris, Champion, 2003, 470 p.

En 1996, au colloque de Cerisy consacré à Verlaine, Steve Murphy avait donné une contribution programmatique¹ dans laquelle il critiquait la « tradition universionnelle » de l'édition poétique et son corollaire, le concept même de « variante » – sans pour autant faire sienne la « ligne génétique dure » pour laquelle il y aurait autant de « textes » que de versions. Il n'est pas sans intérêt d'examiner comment il a mis ses idées en pratique dans cette édition de *Romances sans paroles*.

Le cœur de l'ouvrage est de fait constitué d'une édition « pluriversionnelle » (p. 161-239), faisant suite à une soixantaine de fac-similés (p. 95-159). Steve Murphy commence fort, en effet : il reproduit l'intégralité du manuscrit remis à Lepelletier² et dispersé aujourd'hui entre la bibliothèque Jacques-Doucet et la collection Bonna³, sans oublier les pages d'épreuves du fonds Doucet et les poèmes envoyés à Blémont ou à Lepelletier, ainsi présents sous deux versions – c'est d'ailleurs le cas également de l'*Ariette I*, avec quatre fac-similés : du manuscrit et de l'épreuve corrigée de Jacques-Doucet (p. 102-3), mais aussi du texte publié dans la *Renaissance littéraire et artistique* du 18 mai 1872 ainsi que du manuscrit correspondant (p. 143-5). *Chevaux de bois* est encore

¹ Reprise dans *Verlaine à la loupe*, Champion, 2000, sous le titre « Pour de nouvelles éditions de l'œuvre poétique de Verlaine ; problèmes matériels et méthodologiques » (p. 419-452).

² Hormis, naturellement, *Charleroi*, qui continue de manquer à l'appel.

³ La collaboration du collectionneur nous vaut ainsi une bonne part de fac-similés totalement inédits.

plus richement doté, compte tenu de sa « seconde vie » : nous avons les manuscrits de la coll. Bonna (122-3) et de la lettre à Blémont (148-9) ; la version de l'*Artiste*, de 1877 (155-6) ; l'édition de 1874 modifiée pour *Sagesse* (157) et le manuscrit de *Sagesse* XVI (158-9).

Tout cela, pourtant, ne constitue qu'un prélude à l'édition elle-même. De celle-ci on tentera de rendre compte en privilégiant l'exemple de *Romance sans paroles/Ariette I*. Steve Murphy en donne deux versions à partir des deux manuscrits qui sont soigneusement décrits en bas de page (p. 169-172). Les variantes introduites au fil des publications sont jointes à ces « explicitations » qui sembleraient *a priori* inutiles, puisqu'on peut se reporter à la photographie, mais qui aident à voir, fixent l'interprétation et, parfois, remédient aux imperfections du fac-similé, par exemple pour déchiffrer une rature ou suggérer le geste du scribe. Qu'il s'agisse des variantes ou de la description, toute la page est prise en compte : disposition, pagination, traits, et même, assez souvent, encre, papier et pliures. La consultation des fac-similés et des notes est facilitée par des renvois aux pages pertinentes. Enfin, éventuellement, sont mentionnées les « leçons modifiées » – uniquement des corrections orthographiques indiscutables⁴.

Ainsi brièvement présenté, ce dispositif présente de grands avantages pratiques sur les listes indigestes qu'il faut aller chercher en fin de volume. Par ailleurs, cette édition a au moins une autre supériorité : je veux parler de son respect scrupuleux de la ponctuation réelle des manuscrits comme des éditions. Steve Murphy s'en explique longuement à l'aide de plusieurs exemples (p. 85-90) et, même si l'on peut contester son interprétation de la virgule de « Par le boudoir, longtemps parfumé d'Elle », on conviendra avec lui de l'importance de celle qui se promène dans un vers de *Beams*, tantôt avant l'adverbe « doucement », tantôt après, alors qu'elle était absente du manuscrit (« Elle se retourna doucement inquiète »). L'énumération des variantes est ainsi exhaustive, apparemment, de sorte qu'on peut reconstituer les éditions de 1874 et de 1887. L'exercice inverse était en revanche impossible, même avec l'édition Robichez, fondée sur l'édition de 1887 : si l'on essayait par exemple de retrouver le *Romance sans paroles* de la *Renaissance* à partir

⁴ Steve Murphy maintient certaines orthographes, comme « tremblotte » (*Ariette II*) ou « giffle » (*Charleroi*), dès lors qu'elles sont attestées à l'époque. J. Robichez avait fait de même pour « palsembleu » (*Ariette VI*).

des variantes qu'elle fournit au texte de l'*Ariette I*, on aurait bien le point-virgule fautif après « bois » mais toutes les autres modifications seraient fausses (« murmure » au lieu de « murmure ! », « susure, » au lieu de « susurre, ») et, surtout, échapperaient le remplacement de « expire, » par « expire... », de « Cela fait sous » par « Tu dirais, sous » et, au dernier vers, la substitution de « Par (ce tiède soir) » à « Dans » ! De ce point de vue, l'édition Bivort est bien supérieure : elle n'omet que l'ajout d'une virgule (après « dormante »). Quant à La Pléiade (éd. de 1968), elle se bornait à deux variantes : « Cela fait, sous... » (avec une virgule inventée, donc) et « Dans ce tiède... » ; pour faire bonne mesure, elle fabriquait littéralement un vers du manuscrit et de l'exemplaire d'épreuves du fonds Doucet : « Celà *murmure* et *sussurre* ». Ce que Yves-Alain-Favre recopie...

Je ne prétends pas que ce constat ne serait pas à nuancer si l'on étendait la comparaison au reste du recueil mais l'édition Murphy fournit, avec ses fac-similés, le moyen de corriger ses éventuelles erreurs – pour l'instant, je n'en ai découvert qu'une : « dangereuses » retranscrit « dangeureuses », p. 215.

Revenons sur la qualification « pluriversionnelle » : « biversionnelle » serait plus justifié dans le cas de l'*Ariette I* et des deux autres *Ariettes oubliées* ayant fait l'objet d'une pré-publication, comme dans celui des poèmes (*Simple fresques I et II*, certains « douzains » de *Birds*, *Child wife*, *A poor young shepherd*) dont la correspondance fournit une première (?) version. L'appellation ne s'impose qu'en raison des trois versions d'un « douzain » (le deuxième) de *Birds* et des cinq de *Chevaux de bois*, mais aussi de la diversité des origines. Reste que la dualité fréquente des versions rompt avec la tentation si fréquente de fournir un texte « idéal », une édition définitive, à l'image de celles que dénonçait Jacques Robichez : reconstructions composites dans lesquelles l'éditeur apportait « à Verlaine une collaboration indiscreète » en puisant à son gré dans le manuscrit, dans la correspondance ou dans telle ou telle édition la leçon qu'il jugeait la meilleure. Robichez lui-même, reprenant en principe le texte de 1887, s'en écartait sur 25 points : il rectifiait 13 fois la ponctuation et 8 fois l'orthographe, mais, à la fin de *Beams*, il remplaçait « sa tête » par « la tête » qui figurait dans les autres versions, et, dans *Birds*, optait contre l'avis de Verlaine pour la leçon « mettrais-je » du manuscrit alors qu'il suit la correction indiquée dans la correspondance

pour « aimiez », au vers suivant. Steve Murphy préfère signaler les modifications demandées par Verlaine à l'aide d'un symbole spécial.

Quant au choix de partir des manuscrits, l'argument principal semble être, au-delà de cette mutabilité du texte que Murphy baptise curieusement « mouvance » (p. 86), l'impossibilité de distinguer, dans les éditions de 1874 et de 1887 (élues par O. Bivort et J. Robichez, respectivement), entre ce qui relève de la volonté auctoriale et ce qui vient, soit de Lepelletier et de l'imprimeur, soit de la maison Vanier. En revanche, la présentation d'un texte ponctué de la main de Verlaine pourrait, en dépit de toutes les imperfections, « donner une idée nouvelle de [son] esthétique à l'époque des *Romances sans paroles* » (p. 86-89). Et, du coup, les épigraphes et la disposition typographique se trouvent sauvegardées...

A propos de la seconde, outre qu'il fait implicitement justice des faux tercets de l'*Ariette V* (une invention de Robichez ?), Steve Murphy rend à *Birds in the night* son statut de section à part entière, grâce à l'attention qu'il accorde aux pages de titre, et montre que les « trois-quatrains » V et VI ont été insérés, intercalés dans un manuscrit qui comportait déjà le dernier, ce qui a conduit à déplacer un trait séparateur isolant ce douzain terminal (p. 82-84, 294-295 et 396-398).

En utilisateur naïf mais reconnaissant, je serais fortement tenté de m'en tenir là, en espérant avoir incité tous ceux qui s'intéressent à *Romances sans paroles* à faire la dépense de cet ouvrage – et dépense est le mot, ce qui renvoie aux considérations économiques que Steve Murphy abordait lors du colloque de Cerisy... On dispose enfin là, non d'un « texte sûr », mais des textes « réels » à l'égard desquels il appartient au commentateur d'assumer ses responsabilités. Il me faut tout de même signaler qu'à ces 144 pages qui forment le cœur de l'ouvrage s'ajoutent comme le veut le genre :

- une introduction historique (p. 13-93) retraçant notamment la genèse du recueil (47-72)

- une postface (p. 243-330) examinant la versification (36 pages) et posant quelques problèmes de « poétique » (43 pages) ;

- cent pages de « notes et commentaires » (p. 332-431).

À sa manière généreuse, SM semble avoir pris, dans cette dernière section, le parti de citer tout le monde. Du coup, l'analyse se disperse parfois (je songe particulièrement à *Aquarelles*)... C'est le seul point sur

lequel Steve Murphy me semble en retrait sur ses propositions de Cerisy. En tout état de cause, la diversité des questions abordées interdit tout commentaire dans l'espace de cette recension. Je me limiterai donc à évoquer brièvement les deux autres chapitres.

Dans l'introduction historique, Steve Murphy décrit l'isolement grandissant de Verlaine après la publication de *La Bonne Chanson*. Discernant (p. 17) trois étapes, il souligne que cette mise à l'écart a commencé avant l'arrivée de Rimbaud : dès la fin de la Commune. Dans le même mouvement, il rappelle la permanence du projet des *Vaincus* : si les *Romances* se caractérisent par une certaine dépolitisation, ou par une dépolitisation certaine, c'est que le fil politique et social est ailleurs – en attente de jours plus propices à une publication. Il ne me semble toutefois pas totalement absent : je songe aux « bouges » et à la « sueur humaine » de *Charleroi*, à l'allusion aux « Royer-Collards », et, dans *Birds*, à l'assimilation de l'exil amoureux à l'exil tout court (d'un « soldat Blessé »), ou à celle de Mathilde à la France. Steve Murphy n'exclut d'ailleurs pas, s'agissant de *Streets*, un ressouvenir de Paris dans les « faubourgs pacifiés » de Londres et l'on peut même se demander si cette « onde opaque et pourtant pure » qui dévale sans rien refléter que la brume ne suggère pas comme un silence de l'histoire – ou de cette poésie contrainte par on ne sait quel mur. La topographie serait alors symbolique.

Naturellement, compte tenu de ses hypothèses de datation, Murphy ne pouvait pas ne pas évoquer la concomitance entre l'écriture des *Romances* et l'élaboration des *Derniers Vers*. Il rappelle en particulier les analogies entre *Chevaux de bois* et *Fêtes de la faim* et émet l'idée que *Michel et Christine* pourrait être une réponse à *Malines* (p. 40-45). Mais cette proximité sans équivalent entre deux poètes paraît finalement n'avoir eu que peu d'effets poétiques repérables. Ou, quand on en identifie, ils semblent souvent univoques : Steve Murphy refuse ainsi toute influence de Rimbaud sur Verlaine s'agissant de l'ennéasyllabe (278) ou du recours à l'anglais (n. 2, p. 408). Ne resteraient donc que l'envoi de l'ariette (déterminant, cependant : cf. page 49) et l'incitation à lire Marceline, le reste se résumant à une évolution parallèle, quoique moins accentuée chez Verlaine, vers « l'emploi important de vers courts et de vers impairs, un traitement hétérodoxe des vers complexes, une subversion plus ou moins radicale de la rime » (p. 39) ? Mais les « enchevêtrements » recèlent peut-être encore des surprises.

Dans l'étude de la genèse du recueil, un réexamen minutieux de la correspondance et, en particulier, deux « micro-analyses » des lettres du 22 septembre et du 5 octobre 1872, mettent les choses au net s'agissant des titres *De Charleroi à Londres* (qui n'a jamais été envisagé pour les *Paysages belges*) et *Mauvaise Chanson* (qui l'a été pour *Birds in the night* « exclusivement »). En revanche, s'agissant de « Gustave », dénomination imposée au « manusse » en mai-juin 1873, je ne suis guère convaincu par les rapprochements acrobatiques de la page 65 : Flaubert n'était pas le seul Gustave connu (citons pêle-mêle : Aimard, Doré, Flourens, Courbet, Nadaud, Moreau...) et cet emprunt supposerait la commission préalable d'une familiarité assez peu dans les moeurs. J'ai naguère suggéré l'influence d'une « mauvaise » lecture de jeunesse : *Gustave, le mauvais sujet* est un roman passablement égrillard de Paul de Kock, dont le héros après bien des frasques finit par « faire une fin », comme son oncle l'en pressait depuis le début – on resterait donc dans la thématique de la publication-mariage. Mais, à cause du « frère garçon » à « soigner », j'en viens à me demander si j'ai eu raison d'écarter Gustave, le soupirant phthisique de *Valérie*, roman par lettres de Mme de Krüdener, si prisé des dames tout au long du siècle...

Pour la versification, Steve Murphy note avec raison que Verlaine n'invente pas, qu'il existe des précédents pour ses césures irrégulières (Baudelaire en premier lieu) et que le souci d'originalité réside plutôt dans l'accumulation des « déconcertements ». Pour les mètres par exemple, si le recours aux ennéasyllabes et aux hendécasyllabes ne doit guère à Rimbaud, il participe en revanche d'un souci d'exhaustivité dans la variété : les *Romances* utilisent tous les mètres disponibles de 4 à 12 syllabes, y compris, pour les complexes, les variantes $x+5$ et $x+6$. Mais, outre que les *Aquarelles* restreignent la gamme, cette variété entre au service de la composition : les $x+5$ et les $x+6$ se distribuent en deux séries étanches, entre les sections centrales et les sections extrêmes, et l'heptasyllabe et l'alexandrin fournissent au recueil une ossature – ce qui justifie le schéma de *l'Ariette IX*, hétérométrie sans mètre de base, et incite de ce fait à relativiser l'influence du *Poison* de Baudelaire. Je m'inscris donc en faux contre l'assertion de la page 255 : « le recueil ne présente pas de charpente métrique manifeste ». Il en a une, et si solide que la question de l'impair en perd beaucoup de pertinence.

Si le mètre est une variable qui prend valeur dans le recueil, il en est de même du schéma strophique dans le poème : ses variations sont

indissociables de la construction de l'ensemble de la pièce. Deux exemples seulement : dans *Birds*, l'unique quatrain embrassé me paraît moins marquer une rupture, un « seuil » (p. 272), que remplir une fonction d'appel – comme on dit rime d'appel. Intervenant dans un « douzain » (ou un « trois-quatrains », p. 398) qui commence comme il finit :

Et vous voyez bien que j'avais raison

.....

Quand je m'aperçus que j'avais raison !

il anticipe « l'amer plaisir » d'avoir raison, participant ainsi d'un jeu de décalages et distorsions temporels – plus que d'une division du poème en relation avec le trait de séparation précédant le dernier « douzain ».

Le même type d'explication me paraît s'appliquer *a fortiori* à l'*Ariette III*, avant toute référence à Longfellow (306-314). Ce qui compte dans ce poème, c'est moins, en effet, la rime orpheline que la substitution de schéma *aba/A*, qui, sans totalement ramener la structure embrassée, produit un effet de bouclage par la rime du même au même et, ce faisant, anticipe sur le retour de « mon cœur » en fin de poème, alors que tout semblait exclure une telle résurgence : le choix, après bien des hésitations (306), de la variante « qui s'écoeure » ne confirmait-il pas le « deuil » du moi ? Il y a ainsi homologie entre le schéma strophique et la composition d'ensemble (telle que celle-ci se marque dans l'énonciation), et la rime orpheline ne serait alors qu'un stigmate de cette violence qui signale la résurgence du personnel au bout de l'impersonnalisation (résurgence qui inverse le fameux « Il pleure dans mon cœur »).

Là comme pour ce qui est de l'alternance en genre, Verlaine innove bien. La rime serait d'ailleurs également à considérer de ce point de vue. La comparaison avec *Derniers Vers* laissait attendre une étude sur le sujet – par exemple sur le « croisement » de rimes dans la deuxième strophe de *Malines* –, mais je n'ai guère trouvé d'éléments en ce sens, même pour ce qui est de la fin de l'*Ariette VI*.

Pour ce qui est des césures, il est étonnant qu'après avoir mentionné les travaux de Chaussivert et de Bobillot qui en font état, SM oublie celles des vers 28, 44 et surtout 32 de *Birds*, allant jusqu'à écrire : « Le cas le plus discordant est sans doute : *Vous qui fûtes ma + Belle, ma Chérie...* ». Pourtant, dans un poème où la pression en faveur du 5+5 est en effet indiscutable, *Plein d'amour pour quel?que pays ingrat* ne va pas sans poser question, et l'on aurait aimé pour ces césures une énumération.

Mais il est vrai que tous les autres cas ne menacent en rien la césure habituelle, qu'ils ne se comprennent au contraire que par rapport à elle, et il n'est peut-être plus très utile de perdre du temps avec les scansions improbables des tenants de la césure mobile. En revanche, il ne serait pas sans intérêt de se demander pourquoi le premier alexandrin du recueil est de type P6 (césure sur préposition), dans un poème qui le ligote à l'heptasyllabe en lui refusant la prééminence.

Il faut, à la fin de cette partie, signaler les tableaux des p. 278-285, donnant les occurrences de tous les mètres et schémas strophiques jusqu'à *Cellulairement* compris⁵.

L'étude de la réception est l'occasion d'analyser finement les pièges de la référentialité dans *Romances sans paroles* (p. 301-304), notamment ceux que tend un dispositif « paratextuel » spécifique. Et, dans cette veine aussi, le Murphy non-éditeur sait être convaincant : il nous réserve en particulier une jolie surprise quasi finale avec l'étude de *Spleen* (p. 314-320), qui combine l'analyse de cette référentialité avec celle de la fonction ambivalente du titre, du contrat qui se passe avec le lecteur et du jeu sur les possibilités offertes par le schéma *ab ab*.

En définitive donc, non seulement un instrument de travail irremplaçable mais aussi bien des incitations à l'utiliser – par exemple pour une étude systématique, enfin possible, de la ponctuation. Steve Murphy mériterait bien qu'un de ces jours, le manuscrit de *Charleroi* réapparaisse miraculeusement entre ses mains !

Christian Hervé

Verlaine, *Poèmes saturniens*, édition et livret pédagogique, éd. Alexandre Gefen, « Petits Classiques Larousse », 2004, 173 p. et 36 p.

Cette édition du « texte intégral » du premier recueil de Verlaine contient de si nombreux défauts qu'on ne peut que s'imaginer avec anxiété ses effets sur le jeune et massif lectorat visé par la collection.

Le jeune lecteur risque d'abord de trouver difficile à comprendre la structure même du recueil. La table des matières indique « Caprices » à la

⁵ En revanche, pour les *Romances* en tout cas, l'indication des poèmes à rimes exclusivement féminines y est lacunaire.

p. 89 puis l'*Épilogue* à la page 122 ; les titres courants indiquent en effet « Caprices » pour les pages 89-121 ; l'auteur parle à la p. 120 des « cinq poèmes de cette section » (p. 120) mais voici sa formulation dans son évocation préfatoire de la structure du volume : « une quatrième section, “Caprice” [*sic*] [...] et dont les douze poèmes dépourvus d'un titre commun [...] » ; outre le singulier... singulier, on trouve ainsi une formulation incompréhensible pour l'élève ou l'étudiant qui essaie de se faire une idée de la disposition des poèmes dans l'édition (et *a fortiori* de la disposition voulue par Verlaine). C'est quoi donc cette section avec un titre et dépourvu de titre ? Comme on l'a vu, les signaux paratextuels conduisent à confondre une section de 5 poèmes, « Caprices », et les poèmes qui suivent, non numérotés et sans titre de section.

Penchons-nous maintenant sur les illustrécheunes, qui jouent forcément un rôle important, en général mais surtout pour un public générique jeune qui fera encore plus vite des associations affectives entre les images et les textes qu'elles accompagnent. Soulignons au préalable que cette iconographie n'est pas forcément à imputer à Alexandre Gefen, compte tenu des procédés habituels dans de telles éditions. On commence (p. 8) par ce que Pierre Petitfils qualifie de « la dernière photographie de Verlaine par Otto » (*Album Verlaine*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 284) ; p. 36 on trouve une « photo de Verlaine en 1893 (*Album V.*, p. 259), suivie d'un dessin de Régamey le montrant avec Rimbaud en 1872 (p. 47), d'une autocaricature de Verlaine datant de 1894 (p. 64), d'une illustration de *Chanson d'automne* par Cazals (p. 80) montrant Verlaine qui se promène sous le vent automnal à la lisière d'un bois, publié pour la première fois par Cazals en 1896. On se réglera de l'« illustration » assez cucul-la-praline de William Fel (p. 91) montrant un plus jeune Verlaine déguisé *grosso modo* en moine debout, regardant avec philosophie ou concupiscence une femme habillée d'une longue robe plus ou moins blanche qui s'occupe de colombes (dont l'éclatante blancheur signifie sans doute, avec une stupéfiante originalité, la pureté : Fel ne pensait donc pas *vraiment* que Verlaine voulait *patiner* cette angélique personne) s'accorde tout à fait avec la mièvrerie du dessin, lequel a été placé en face de *Jésuitisme* – ce qui, avec la légende « Illustration de William Fel », pourrait faire croire que c'est bien le poète en chair et en graisse qui était jésuitique, le mot *jésuitisme* suscitant cette glose : « conduite de “jésuite”, morale relâchée et accommodante » (p. 90), bref on susciterait peut-être l'hypothèse d'un Verlaine dragueur,

ce que Fel était loin apparemment d'envisager. On revient aux Verlaine cazalsiens p. 121 et 131, le premier dessin ayant été publié en 1896, le second étant daté par l'artiste de 1889, ce dernier montrant Verlaine à l'hôpital comme celui de Fredillo à la p. 143 (ponctuant ainsi un examen de la « Poétique de Verlaine »), puis on a droit à une photo de Verlaine « vers 1890 », au café, puisqu'il fallait bien présenter le poète avec sa plume et son absinthe. Pourquoi insister autant sur ces illustrations ? Précisément parce qu'elles témoignent d'un tropisme dont nous avons dénoncé ailleurs la persistance (voir notre article « "Pauvre Lelian" ? Pour une redécouverte des richesses de Verlaine », *Europe*, n° 936, avril 2007). Pour résumer, sur dix illustrations, deux seules montrent Verlaine avant la fin des années 1880 et entre les Verlaine appuyé sur sa canne d'une photo (p. 36) et d'un dessin de Cazals (p. 121), les deux croquis d'hôpital et la photo de café, c'est bien à un Verlaine vieux que cette iconographie renvoie les lecteurs le plus souvent jeunes du volume. Comment mieux dire l'infortune « médiatique », mais aussi scolaire, de Verlaine, comparée à son ami Rimbaud, véritable icône de la jeunesse rebelle ? Il faut se contenter donc d'une caricature de Régamey et d'un tableau assez dérisoire de Fel pour s'approcher un peu de la période des *Poèmes saturniens* – et encore. Qu'on aurait été content d'avoir, à la place, la photo de Verlaine « vers 1866 » (*Album V.*, p. 48) – c'est-à-dire à l'époque, en gros, des *Poèmes saturniens* – et comment ne pas reproduire la magnifique caricature de Jules Péaron montrant Verlaine, squelette avec une tête cependant jeune et charnue, debout sous l'éclairage de la lune sur un cheval non moins squelettique devant un public de cirque constitué exclusivement de squelettes ? Un Verlaine sémillant à la chevelure abondante, splendide témoignage de la réception des *Poèmes saturniens* pointant ce que leur versant macabre comportait de Romantisme noir (on peut penser plus précisément sans doute à *Cauchemar*). Puis on avait – pour nous en tenir à quelques exemples saillants – la caricature du *Hanneton* (1868) ou celle de *La Charge* (1870) et d'autres dessins de Henri Cros (1867), Régamey (1869) et Péaron (1869) et la photographie de Carjat. Voilà de quoi éviter l'approche iconographique truquée consistant à donner aux élèves et étudiants une idée de Verlaine anachronique compte tenu de la date de composition des poèmes. Ce qui pourrait aider les enseignants désireux de présenter non pas un Verlaine stéréotypiquement malade, titubant pour cause de rhumatismes ou d'alcool, prématurément vieilli et au bord de

l'impuissance, mais le vrai poète de 1866, qui lance son premier volume avec ambition et espoir. Le Verlaine qui pouvait montrer un sujet poétique « les cheveux et la pensée au vent » n'est pas encore celui qui, dans sa « Critique des *Poèmes saturniens* », se souvient, avec une ironie nostalgique marquée par le retour du zeugme, de l'époque d'avant « la chute des cheveux et celle de certaines illusions, même si sceptiques » (ce qui nuance la naïveté que l'on pourrait imputer à *Nevermore* [I]...).

Quel que fût le responsable du choix iconographique, force est de relever bien d'autres aspects problématiques du volume.

Souvent, les notes restent bien en deçà de ce qui aurait pu être indiqué. Pour le *Prologue*, le mot « connexité » est glosé ainsi : « un lien ». Il aurait été utile de noter que justement cette « connexité » « *Liait* » ensuite deux personnages puisqu'il s'agit d'un des éléments dans une opération parodique où de lourds parallélismes et des chiasmes pompeusement assésés se combinent avec des épithètes automatisées et des redondances.

Parfois, les informations sont moins succinctes que lacunaires ou très approximatives : « Ko-Hinnor » serait une « mine fabuleuse » (p. 48) alors qu'il s'agit en réalité d'un diamant célèbre ; qualifier *Tannhaüser* de « drame » (p. 78) ne permettra pas à des élèves de comprendre qu'il s'agit d'un opéra (d'où la précision des notations musicales) ; pour *La Mort de Philippe II*, l'éditeur voit « la forme dramatique et complexe d'une petite pièce de théâtre » (p. 128) alors qu'il aurait fallu surtout insister sur son statut de « petite épopée » post-hugolienne ; l'indication « Lucioles : ver luisant » (p. 84) est à confronter avec l'indication du *Petit Robert* : « Insecte coléoptère, dont l'adulte est ailé et lumineux (parfois confondu avec le ver luisant ou lampyre) » ; certes, cette confusion se fait couramment de sorte que si Verlaine avait voulu dire ver luisant, il serait excessif de l'accuser de commettre une erreur, mais le mouvement impliqué par sa formulation : « Vers les buissons errent les lucioles » suppose probablement qu'il ne s'agit pas de vers luisants ; le manuscrit Bodmer présente la leçon « *luisent* les lucioles » et le poète ne semble pas uniquement avoir voulu éviter un pléonasme. Le Styx serait une « fontaine mortelle » (p. 99) et non le fleuve des Enfers comme le lecteur l'aurait imaginé. Le jeune lecteur n'aura pas d'aide pour l'Eurotas (p. 104, cf. « Sparte la sévère » dans le *Prologue*) et il se peut que le « vol de gypaète » qui « raie » le ciel clair soit insuffisamment éclairci par « oiseau de proie ». Certes, dans *La Mort de Philippe II* c'est « Le grand

vol anguleux des éperviers rapaces » qui « Raie » le ciel, mais dans chaque cas, il y a sans doute un sens symbolique spécifique dans ces oiseaux de proie : comme l'a montré Arnaud Bernadet (« L'intime et le politique chez Verlaine. *La Mort de Philippe II* », *Europe, op. cit.*), les éperviers se relient au symbolisme impérial bonapartiste ; les gypaètes sont une espèce de vautour et cela rappelle vraisemblablement l'importance des guerres connues par Sparte : les passages de la vallée de l'Eurotas jouaient un rôle défensif capital ; les vautours s'opposent surtout aux cygnes. Quant au « condor » de l'*Épilogue*, l'indication « le plus grand des oiseaux » (p. 124) n'est pas sans pertinence, encore que l'énormité hyperbolique de cet oiseau apparaît dans le fait qu'il arrive à emporter un buffle : il aurait été utile de rappeler aux lecteurs que l'on n'est pas ici dans la Nature mais dans la Culture et justement, il s'agissait d'une allusion à des poèmes de Leconte de Lisle.

Dire que Sardanapale et Héliogabale étaient des « empereurs antiques connus pour leur goût du luxe » (p. 48) est passablement euphémique et il se peut que certains collégiens se disent, devant la rime *hommes / Sodomes* de *Marco*, que le toponyme ne désigne pas simplement des « villes débauchées » (p. 106)... (Pour le même poème, l'éditeur ne fournit pas la note de Verlaine portant sur la source de son texte, victime en cela des éditions qui donnent ce détail dans leurs notes plutôt qu'en bas du poème.) Pour *Sérénade*, le mot *gouge* signifierait « outil tranchant » (p. 99), ce qui rend inutilement opaque l'expression « – Mon Ange ! – ma Gouge ! », le mot signifiant de toute évidence « prostituée ».

Mais on trouve aussi d'étranges erreurs : dire que « devers » (*Væu*, p. 52) signifie « renversées » (dans ce cas, comment expliquer l'expression « Vous pouvez revoler devers l'Infini bleu ! » dans l'*Épilogue*, où la préposition ne reçoit pas d'annotation ?), que « se pendant » (*À une femme*, p. 55) veut dire « cependant », est assez désarmant, sans oublier « Ces spectres agités en tourbe cadencée » de la *Nuit de Walpurgis classique* qui suscite cette note : « Tourbe : charbon fait de vase et de débris végétaux », ce qui laisserait peut-être supposer que les corps de ces spectres sont entrés en décomposition (nous ne voudrions pas de cette tourbe-là dans notre whisky) alors qu'il s'agit d'un mot vieilli et péjoratif signifiant « foule », précisément le genre de terme un tantinet archaïque (comme *Gouge* ou *devers*) que l'élève ou l'étudiant aurait besoin qu'on lui explique... correctement. « Niellées » ne veut pas dire « gâtées, tachées » (p. 112)...

S'il fallait choisir un poème particulièrement malmené, on pourrait sélectionner *L'Angoisse* (p. 58) où les notes ont de quoi angoisser un enseignant, par leur réduction des implications des mots (« **Églogue** : poème léger »), par leur radicale imprécision (« **Pastorales** : paysages de campagne »), par leur utilité discutable (« **Aurorales** : la spectaculaire beauté des levers de soleil ») ou par l'irruption d'un contresens des plus étonnants : « **Dolente** : paisible ». Peut-être l'auteur confond-il avec ce sentiment convoqué dans le mot *indolore* ou dans *Les Indolents* (*Fêtes galantes*) mais il s'agit évidemment du contraire puisque si l'indolent est l'état de celui qui ne souffre pas, le mot *dolent* signifie tout le contraire, sinon les cahiers de doléances n'auraient du reste été qu'une litanie d'éloges du régime de Louis XVI et Verlaine n'aurait pas parlé de la « solennité dolente des couchants » dans un poème intitulé *L'Angoisse...* Mais l'étymologie bien connue de ce mot (il suffit souvent de s'armer du Petit Robert...) n'a pas plus attiré l'attention de l'éditeur que l'interprétation contradictoire entraînée par le sens qu'il supposait et le titre *Sub urbe* sera ainsi traduit : « sous la terre » (p. 97), ce qui est pour le moins insuffisant, comme l'est du reste la définition de Martine Bercot qui, rappelant les *suburbs* de l'Angleterre, aurait pu rappeler l'adjectif *suburbain*, le mot ne signifiant pas simplement « “auprès de, aux portes de la ville”, désign[ant] les faubourgs » (*Poèmes saturniens*, Livre de poche, 1996, p. 183) mais plus précisément, selon l'étymologie de *suburbain*, « sous la ville » : sous les pavés, non pas la plage, mais les cadavres (le sens de *sub* apparaissant clairement au v. 13 : « Le sol sous les pieds », d'où peut-être l'erreur d'A. Gefen). On ne peut dire que « l'adjectif “saturnien” constitue un néologisme » (livret pédagogique, p. 9) – Verlaine se réfère à l'*Epigraphe pour un livre condamné* de Baudelaire.

En matière de versification, ce travail est caractérisé par l'emploi parfois d'une terminologie désuète (l'éditeur parle souvent de « pieds »), par des indications des plus impressionnistes (le sonnet aurait été « remis à l'honneur par Baudelaire » (p. 136) – en réalité, Sainte-Beuve, Musset et compagnie avaient remis le sonnet en lumière dès la fin des années 1820), par des conceptions qu'il aurait fallu nuancer compte tenu du lectorat prévu (dire que le sonnet « marotique » est une formule irrégulière va donner l'idée que Verlaine est audacieux en la matière alors qu'il s'agit de l'une des deux formes canoniques du sonnet, même si Banville dira en effet dans son *Petit Traité* que le schéma en question est

irrégulier), dire que *Sérénade* renvoie au « genre musical de la sérénade [...] qui se caractérise par son rythme allègre » (p. 137) revient à ne pas faire comprendre que Verlaine s'écarte d'une manière flagrante de tels rythmes avec sa contre-sérénade. Pour la césure, on ne donne guère une compréhension adéquate des effets du poète. Il est déjà peu satisfaisant de définir l'alexandrin comme un « vers de douze pieds », il l'est encore davantage de mettre en vedette la césure du vers « Et, pour sa voix lointaine et calme et grave elle a » pour aboutir à la scansion 1/5//2/2/2, ce qui revient, métriquement, simplement à 6-6... Dire de *Crépuscule du soir mystique* que « ce sont des décasyllabes qu'emploie Verlaine, forme trop brève pour être structurée par des césures nettes » mais que « la métrique paire renforce la paix harmonique » est ajouter un cliché depuis longtemps déconstruit à une absurdité (livret pédagogique, p. 23). Pour *Croquis parisien*, il ne suffit pas d'indiquer 10/5/10/10 puisqu'il fallait noter que ces décasyllabes étaient césurés 5-5, ce qui est important pour comprendre la « forme de cinq » de la fumée... Évidemment le vers impair sera chargé de son fardeau habituel de stéréotypes, de sorte que le schéma employant des vers de 4 et de 3 syllabes de *Chanson d'automne* produira un « rythme boiteux » qui « restitue à merveille l'alternance de monotonie et de souffrance, d'équilibre et de déséquilibre, qui caractérise, selon le poète la saison » (p. 139). Inutile de préciser que c'est le vers impair qui évoque la souffrance, le déséquilibre. Les définitions de l'alexandrin, de la césure, de la diérèse (« Fait de prononcer séparément, donc en deux syllabes, deux voyelles qu'on pourrait prononcer en une syllabe, souvent dans un but expressif » : l'élève aura l'impression qu'il y a quelque chose de facultatif dans ce qui était à 99% une question d'obligations, voire d'automatismes, et il tombera dans le piège habituel consistant à accorder une valeur stylistique particulière à n'importe quelle diérèse), vont du flou au faux ; celle de l'hiatus « rencontre de deux sons vocaliques prononcés à la suite, sans pause », ferait du mot *tuer* un hiatus (l'hiatus se fait *entre* des mots contigus, pas à l'intérieur d'un mot) et l'exemple donné « De l'Harmonie immense et bleue et de la Force » est mal choisi : selon la versification traditionnelle voyelle + e féminin élidé + voyelle n'était pas considérée comme un hiatus.

Nous ne reviendrons pas longuement sur l'introduction et des notices, où les inadvertances apparaissent également (p. 18 : « “La forme d'une ville change, hélas, plus vite que le cœur d'un mortel”, se lamentait Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* » : il s'agit de la mise en prose par

l'éditeur d'un passage célèbre *en vers* du *Cygne*, poème qui se trouve dans les « Tableaux parisiens » et par conséquent dans *Les Fleurs du Mal* ; l'ordre des mots cités est lui-même erroné). La présentation des rapports entre Verlaine et les mouvements poétiques de son époque est schématique et souvent trompeuse (notamment en ce qui concerne la nature du Parnasse) et on tombe souvent dans le psychologisme : « Orphelin pauvre sans sœur aînée (“Vœu”), Verlaine l'est par sa nature psychologique intrinsèque et par son statut de poète » (p. 63)...

On comprend mal que l'éditeur parle du « républicanisme désabusé » des « amis poètes » de Verlaine et on n'acceptera pas ce passage cliché qui suppose – et opère – la radicale dépolitisation du poète :

Il restera néanmoins très en retrait de tout engagement collectif au nom d'un individualisme qui fit de lui un déserteur en 1870 : derrière des engouements de façade, Paul Verlaine incarne avant tout le scepticisme méfiant à l'égard de la politique d'une génération, qui a vu sombrer les révolutions dans l'absolutisme ou l'affairisme. (p. 17)

Verlaine déserteur, chouette nouvelle... Quoi qu'il en soit, l'auteur ignore tout de l'image qu'on avait du poète à la fin des années 1860, comme il ne sait rien de son projet des *Vaincus* que la critique a abordé à plusieurs reprises, et méconnaît les aspects politiquement retors des *Poèmes saturniens*. Il ne connaît, semble-t-il, aucun des travaux portant sur Verlaine et la Commune (Yves Reboul), sur *Les Vaincus* (Hun-Chil Nicolas, ignorant aussi bien nos travaux que les introductions des éditions excellentes et bien connues d'Olivier Bivort). Il est vrai que sur un point, il est mieux informé que le présent recenseur, comme le prouve l'indication dans la bibliographie : « MURPHY, S., *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*, Seyssel, Champ Vallon, [...] 1993 » (p. 172), livre que nous avons dû pondre dans un moment de distraction et que nous attribuions bêtement à un certain Gilles Vannier (judicieusement éreinté dans le n° 5 de la *Revue Verlaine* par Hun-Chil Nicolas, en 1997, mais il n'est pas évident qu'un auteur qui ne mentionne pas l'importante édition de Jacques Robichez ait connu l'existence de la revue, le seul volume collectif mentionné étant la livraison de 1974 d'*Europe*, ce qui est pour le moins surprenant compte tenu du nombre et de la qualité de publications collectives depuis le centenaire de la mort de Verlaine en 1996).

Il convient malheureusement de voir dans ce dernier détail non pas simplement une inadvertance, mais un indice de plus de la rapidité qui a présidé à la confection de cette édition, qui aurait pu être assez largement améliorée au prix modique d'une journée passée à consulter un dictionnaire et une encyclopédie ou des éditions antérieures du recueil, lesquelles auraient permis d'éviter la quasi intégralité des erreurs dont nous venons de donner un florilège.

Steve Murphy

Paul Verlaine, *Correspondance générale, I, 1857-1885*, éd. Michael Pakenham, Fayard, 2005, 1122 p.

Il aura fallu à Michael Pakenham des décennies pour mener à bien un projet herculéen auquel aucun autre spécialiste de Verlaine n'aurait eu le courage de s'atteler – projet démesuré qui exigeait des connaissances vastes et très variées, lesquelles supposaient à leur tour des recherches longues et infiniment patientes dans de nombreux musées, bibliothèques, fonds et collections, sans oublier les inquantifiables catalogues de vente le plus souvent non répertoriés où se conservaient des vestiges de lettres inaccessibles et, le cas échéant, des bouts de reproductions d'autographes. Michael Pakenham s'est donc mis, avec une opiniâtreté récompensée par ce volume, à accumuler des pyramides de notes, dans l'ambition non seulement de bien éditer ces lettres, mais – dimension non moins exigeante de ce monument d'érudition et qui force tout autant l'admiration – de leur restituer toute leur présence pragmatique. Cette présence peut prendre la forme de missives hautement travaillées comme celle envoyée à Lemerre après la Semaine sanglante pour essayer de faire publier ses *Vaincus* – texte étonnant dans son mélange de concessions formulées dans un langage apparemment diplomatique et de refus intransigeant de toute compromission – ou d'écrits primesautiers, potachiques, que reçurent aussi bien Coppée et Lepelletier que Valade.

Avec cette même obstination et cette même constance, M. Pakenham avait soutenu sa thèse portant sur *La Renaissance littéraire et artistique...* après avoir pris sa retraite (*Une revue d'avant-garde au lendemain de 1870*, La Renaissance littéraire et artistique dirigée par Émile Blémont, Paris IV, 1995). Il a raconté du reste son parcours avec l'humour

croustillant qu'on lui connaît dans un récent entretien de la revue *Histoires littéraires* auquel nous renvoyons d'une main cordiale mais impérieuse le lecteur de cette recension (n° 27, juil.-sept. 2006). Ce travail l'a conduit à explorer toute la période cruciale des années 1860 et 1870, puis à étendre encore plus loin ses recherches, tant sa passion pour Verlaine et aussi pour Germain Nouveau (voir par exemple Germain Nouveau, *Pages complémentaires*, éd. M. Pakenham, Exeter University Press, 1983) allait prendre de l'ampleur. Poursuivant et approfondissant les recherches les plus encyclopédiques sur la période (comme celles de Luc Badesco : *La Génération poétique de 1860. La Jeunesse des deux rives*, Nizet, 1971, 2 vols.), il a publié plusieurs éditions qui, obliquement, éclairaient l'œuvre et la vie de Verlaine (par exemple Louis-Xavier de Ricard, *Petits Mémoires d'un Parnassien* et Adolphe Racot, *Les Parnassiens*, éd. M. Pakenham, Minard, 1967). M. Pakenham a aussi réédité les mémoires de Mathilde avec une annotation très éclairante qui permet de comprendre de nombreuses allusions de ces réminiscences et d'évaluer le degré de véracité ou de bonne foi qui les caractérise (Ex-Madame Paul Verlaine, *Mémoires de ma vie*, Champ Vallon, 1992).

Or, sans réduire l'œuvre à la vie, – car il connaît assez bien la poésie et la littérature, et les difficultés de son analyse, pour ne pas cultiver la facilité de quelque mythique Œuvre-Vie – M. Pakenham est l'un de ces chercheurs qui, sortis sinon de l'écurie, du moins du champ d'influence efficace de Pascal Pia, vont contribuer énergiquement à l'édition des textes de poètes de l'époque et, souvent, découvrir des textes oubliés ; que ce soit une version d'une romance sans paroles ou un manuscrit inconnu des *Effarés* de Rimbaud (grâce à ses recherches consacrées à Jean Aicard), il a abondamment prouvé que ceux qui s'intéressent exclusivement, en matière d'histoire littéraire, aux « grands », se rendent ainsi incapables de comprendre les vrais contextes d'écriture de ses mêmes « grands »... et limitent gravement leurs espoirs de faire avancer la connaissance philologique par des découvertes de manuscrits. C'est ainsi aussi qu'il aura déniché des écrits passionnants imprimés, ceux, composés le plus souvent en collaboration, exhumés dans Paul Verlaine, *Nos murailles littéraires*, Paris, L'Échoppe, 1997 et ceux livrés aux lecteurs de la *Revue Verlaine* : « Deux Gazettes rimées composées par Verlaine et Coppée en 1867 » (*RV*, 3-4, 1996, p. 154-164), ainsi qu'un nouveau texte oublié en train de sortir au moment où cette livraison de la *Revue Verlaine* s'achemine vers l'imprimeur : « Des joies de la misère »

(*Europe*, n° 936, avril 2007). Personne – faut-il le rappeler ? – n’a fait autant pour la redécouverte de Verlaine. Et il faut ajouter que le chercheur a travaillé sans discontinuer pendant la longue éclipse universitaire des études verlainiennes (et ce au mépris, sans doute, de ses propres intérêts de carrière : on n’a pas assez souligné l’extraordinaire désintéressement qui a présidé à ce parcours de chercheur exceptionnel). M. Pakenham a été l’une des forces motrices principales du renouveau des recherches verlainiennes et ce n’est que justice qu’au moment où Verlaine revient au cœur des préoccupations des chercheurs, son édition de la *Correspondance générale* rencontre le succès qu’il méritait, à la fois à cause du sérieux et de l’exhaustivité du travail accompli et à cause de la radicale réévaluation que cette remise en lumière de l’œuvre épistolaire de Verlaine a pu engendrer. L’auteur de ce compte rendu n’est du reste guère le seul à avoir bénéficié des encouragements de l’auteur, l’existence même de la *Revue Verlaine* étant indissociable de l’impulsion donnée par M. Pakenham.

La première édition de la *Correspondance* de Verlaine fut l’œuvre d’Adolphe Van Bever. Auteur d’un nombre considérable de livres et d’éditions, cet « Ad. Van Bever » a beaucoup travaillé sur Verlaine, mais aussi sur bien d’autres auteurs ; il a fait avancer nos connaissances de la correspondance et de plusieurs des recueils principaux du poète, mais sur le plan philologique, ses trois volumes publiés en 1922, 1923 et 1929 chez Messein étaient à maints égards défectueux. On ne s’étonnera pas trop qu’il n’ait pu reproduire certains passages obscènes qui allaient être censurés par des éditeurs comme Henry de Bouillane de Lacoste des décennies plus tard ; souvent, il « normalisait » les textes, modifiant les majuscules et minuscules, la distribution des italiques, la ponctuation, au prix parfois de graves contresens. Henry de Bouillane de Lacoste et Jacques Borel avaient bien amélioré le texte de beaucoup de lettres dans leur édition des *Œuvres complètes* mais il s’agissait, pour la correspondance, d’une anthologie importante et nullement d’une édition exhaustive (Club du Meilleur Livre, 2 vol., 1959 et 1960). Plus récemment, Georges Zayed a ajouté trois nouvelles éditions précieuses, (*Lettres inédites de Verlaine à Cazals*, Droz, 1957, *Lettres inédites à Charles Morice*, Nizet, 1969 (2^e édition), *Lettres inédites à divers correspondants*, Droz, 1976), mais lui aussi se sera parfois, naturellement, trompé, tout en fournissant d’innombrables lettres inédites et un trésor de notes permettant de comprendre des références des correspondances en

question. C'est surtout Michael Pakenham qui aura fait le bilan des apports, mais aussi des lacunes et des défauts de ces éditions, avec rigueur non sans rendre justice au travail accompli par ses prédécesseurs (« Pour une correspondance générale de Paul Verlaine », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, mai 1991, p. 301-314 et « Correspondance générale de Paul Verlaine », *RV*, 1, 1993, p. 4-6). Outre la publication de lettres inédites, il a donné en 1996 un « Répertoire de la correspondance datée de Verlaine » (*RV*, 3-4, 1996, p. 3-74), ce qui a permis aux chercheurs de lui indiquer certains documents auxquels il n'avait pas encore pu accéder, manuscrits de collections (le plus souvent privées) ou entrefilets de catalogues de vente.

Le résultat est concluant car le volume répond aux espoirs des Verlainiens au-delà de toute attente. Avec son organisation chronologique, toutes les lettres recevant une numérotation, on dispose d'un parcours d'une parfaite limpidité accompagné de nombreux points de repère chronologiques détaillant la vie du poète dans les intervalles entre les lettres ; l'édition fournit aussi les recensions que l'on a pu trouver pour les recueils publiés par Verlaine pendant cette période, dont certaines ont été retrouvées justement par M. Pakenham ; nous ne connaissions pas, par exemple, l'entrefilet de *La Libre Presse* qui révèle que l'acteur Francès n'a pas eu le droit de réciter *Un grognard* au théâtre (p. 144), ce qui rend très compréhensible l'impossibilité, pour Verlaine, de publier *Les Vaincus* en France à cette époque. Encore plus utile sont les lettres à Verlaine, indispensables souvent pour comprendre des allusions du poète (pour les volumes suivants, la masse de lettres reçues par Verlaine conservées monte naturellement en flèche, ce qui conduira notamment à publier d'innombrables lettres conservées à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, actuellement inédites).

Même munis des trois éditions de Van Bever, des deux volumes de Bouillane de Lacoste et Borel, des trois éditions de Zayed, les Verlainiens étaient très loin de disposer de l'ensemble des lettres. De récentes découvertes ont pu apporter leur lot d'inédits passionnants, comme la lettre à Hugo envoyée pour le prier d'intercéder auprès de Mathilde (*Histoires littéraires*, 19, juil.-sept. 2004), les lettres à Burty évoquant *La Chasse spirituelle* (*Histoires littéraires*, 8, oct.-déc. 2001), les lettres à Eugène Poncelet (*RV*, 6, 2000) ou les lettres à Barrès (éd. Stéphane Le Couëdic et Christian Soullignac, *La Chasse au Snark*, 2000), mais personne d'autre que M. Pakenham ne pouvait rassembler autant de

lettres et, très souvent, placer correctement, ou du moins plus logiquement, les lettres non datées qui posent de redoutables problèmes ; certes l'éditeur n'aura pas réussi à tout résoudre, mais il aura avancé massivement nos connaissances et pointé de nombreuses difficultés qui subsistent, ouvrant la voie à de nouvelles analyses susceptibles de les lever. On imagine avec quelle patience M. Pakenham a travaillé sur les bouts de lettres de Delahaye au dos de dessins que Verlaine a conservés : une patience d'archéologue ou de médecin-légiste...

Ce qui avait été censuré a été naturellement restitué. On a ainsi droit au listing de synonymes de « membre viril » qui avait été réduit aux initiales par Van Bever avec, en prime, le dessin de trois tortues phalliques révélé par le catalogue de la vente Jean Hugues en 1998 (p. 277). M. Pakenham s'avère bien plus sensible aux particularités langagières de cette correspondance que G. Zayed, qui laissait souvent percer un certain agacement comme lorsque, commentant l'expression « feuille "Chollesque" », il écrit : « Lisez : cette "feuille de chou" : *Le Progrès artistique*. Où l'on voit à quel point Verlaine martyrisait la langue française pour se fabriquer un jargon parfois difficile à comprendre. » (*Lettres inédites à divers correspondants*, éd. citée, p. 274). M. Pakenham relève, entre autres, la « blague » de l'expression place Clichy-moi – dans la bouche » (p. 226). Il relève fidèlement les particularités de l'orthographe, comme les trois *l* de « travaille » (p. 154) ou « misérâbe » arborant quatre accents circonflexes (p. 282).

Il rétablit souvent la logique d'éléments jusqu'ici mal compris des lettres, comme lorsque Verlaine écrit : « – Une série de *Sonnets* dont les *Amies* font partie et dont je t'envoie le prologue, – entortillé mais assez explicatif de l'*œuvre*, je crois. » (p. 313) : M. Pakenham rejoint sur ce point Hun-Chil Nicolas (dans une analyse hélas toujours inédite) : « Ce prologue ne peut être que le sonnet "Invocation" recopié en fin de lettre » (p. 316). Il connaît aussi bien la logique « paillard » des sobriquets de Delahaye (Delatrichine, Deléclanche, Delamorue, Delahuppe..., voir notamment p. 320) exhumée par Jean-Pierre Chambon (« Les sobriquets de Delahaye (notes pour l'analyse de l'onomastique privée du groupe Rimbaud / Verlaine / Nouveau / Delahaye) », *Parade sauvage, bulletin*, n° 2, 1986) – même s'il fallait surtout à notre sens en retenir après l'éminent lexicographe les implications homosexuelles de cette isotopie – que la démonstration de Marc Ascione qui a rétabli le sens de la formule

abégée « repar’ d’hon’gîtes sûrs » (p. 236-237) : « reparole d’honneur, gîtes sûrs » (*Parade sauvage*, 6, 1989).

L’un des atouts essentiels de ce volume est son apport d’illustrations. Celles-ci – qu’elles soient de Verlaine ou de ses correspondants, notamment Nouveau et ce caricaturiste épastrouillant qu’était Ernest Delahaye – sont un aspect attachant de cette correspondance, mais elles sont aussi, souvent, indispensables pour comprendre les lettres, constituant en effet des maillons à part entière de ces actes de communication. Autrement dit, au lieu simplement d’illustrer les textes épistolaires, ces dessins sont pleinement intégrés à l’argumentation ou aux évocations des missives.

Nous avons déjà évoqué la perte de vigueur des études verlainiennes pendant les années 1960-1980 : si l’on accordait de moins en moins de valeur à l’œuvre poétique de Verlaine, face à ses concurrents censément plus « révolutionnaires » politiquement (Rimbaud) ou poétiquement (Ducasse, Mallarmé), on imagine le peu d’importance que l’on pouvait assigner à ces lettres à une époque où, exception faite pour quelques Baudelaire, Flaubert et Proust, on n’était pas loin de présenter l’étude des correspondances comme un travail ancillaire à laisser à quelques adeptes d’un beuvisme poussiéreux. Pour Verlaine, la situation était plus désespérante : on n’hésitait pas à dire de cette correspondance que l’on n’y trouvait guère que des « blagues » de potaches et des tentatives d’extorsion de fonds buvables. Les « blagues » ne manquent certes pas – mais aujourd’hui la critique y prête plus d’importance et de dignité (voir notamment Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX^e siècle*, Presses universitaires de France, 2002) et celles de Verlaine ne sont guère indignes d’intérêt – et la question des phynances y apparaît en effet parfois, mais que de lettres lyriques, parfois dramatiques comme celles envoyées au début de l’incarcération du poète. Le travail de M. Pakenham aura permis à la fois de relire ou de lire pour la première fois des lettres d’où émane souvent une grande énergie – une force qui surprendra ceux persuadés de la « fadeur » de Verlaine – et d’innombrables petits indices portant sur ses conceptions de la poésie. On y trouvera de quoi récuser des images monologiques du Parnasse et un vif éclairage jeté sur la naissance du mouvement, sur son évolution et sur l’enterrement de première classe que fut le Troisième Parnasse. Il suffira désormais de parcourir les lettres de la fin des années 1860 et du début des années 1870 pour disposer d’un antidote contre le mythe de l’apolitisme de Verlaine et

les lettres d'après la conversion ne cesseront de revenir à ces préoccupations idéologiques (nous renvoyons sur ce point aux livres d'Arnaud Bernadet qui sortiront en 2007...). Ceux qui – et ils ont eu une importance considérable dans le renouveau des études verlainiennes dans les années 1990 – s'intéressent à la versification de Verlaine trouveront, dispersées certes, beaucoup d'allusions à des questions formelles touchant la rime, l'emploi de césures audacieuses, etc. On pourra continuer à n'y puiser que les matériaux d'un procès moral sans cesse relancé (l'hypocrisie verlainienne étant l'une des préoccupations majeures de certains des exégètes les plus attentifs des années 1968-1980, comme Jacques Robichez...), on pourra aussi lire cette correspondance avec un regard de féministe qui ne sera pas toujours tendre, loin s'en faut, mais on doit souligner que l'audace dans le domaine de la métrique va de pair avec un courage considérable sur le plan politique et en matière de ce qu'on appelait toujours à l'époque la « pédérastie ». Compte tenu des variations dans sa vision du monde, les catholiques pourront se régaler de ses missives les plus ferventes et les laïcs pourront le rejoindre dans ses accès d'anticléricalisme. En un mot, c'est l'extrême multiplicité d'images de Verlaine et de textualités de Verlaine qui frappe le lecteur de ce volume qui, malgré des continuités, ne cesse de s'étonner devant les transformations du poète.

Face à un volume aussi imposant, on est bien ingrat de pinailler, mais le recenseur maniant autant le fouet que l'encensoir, nous nous livrerons maintenant à quelques observations critiques.

La première porte sur les illustrations. Celles-ci représentent évidemment un aspect capital de l'édition et l'un de ses apports les plus saisissants. On remarquera cependant (et il ne s'agit évidemment pas d'une critique portant sur le travail de M. Pakenham) que parfois, les reproductions sont trop petites (par exemple celles des p. 290, 323, 330, 349...) ou de mauvaise qualité. Dans certains cas, les documents autographes sont eux-mêmes presque illisibles, mais pour la lettre de mai 1875 à Demeny (reproduction p. 311) on a assez sérieusement raté la reproduction d'une série de dessins pour lesquels il existe des photographies d'une qualité somme toute convenable).

On trouve bon nombre de coquilles vers la fin du volume : on voit bien que si l'édition à proprement parler a été soignée, le travail de lecture d'épreuves a été un peu trop accéléré pour les dernières pages. La bibliographie et les remerciements en particulier contiennent beaucoup

d'erreurs, des noms propres estropiés (Cuénot devient Cunéot p. 1069 et 1070, Hoch devient Hoche p. 1074), des noms communs déformés (*ideology* devient *ideaology*, p. 1070), certaines références sont incomplètes et accompagnées de points d'interrogation qui montrent que l'éditeur pensait les compléter (p. 1068 et 1069). On peut penser que dans une seconde édition, M. Pakenham pourra corriger ces détails, d'une importance secondaire dans la perspective de la plupart des lecteurs. Parfois, ces petites inadvertances apparaissent dans le corps même de l'édition comme pour la date de la lettre à Blémont de la p. 213 : « le 29 Juillet 186 71 ». On a quelque mal, p. 817, à comprendre la fonction exacte du gras dans certains passages de la lettre à Morice du 27 oct. 1883, le fait que la lettre découle d'une reconstitution à partir d'extraits de catalogues ne permettant pas en soi de comprendre cette présentation. Pour une lettre à Blémont, on trouve tout d'un coup dans le corps de la lettre, et pas en note : « {“Ce W signifie l'ouest de Londres ; en anglais : West.” - note de Van Bever} » (p. 247).

Il est dommage que, disposant d'une documentation aussi riche, M. Pakenham n'ait pas davantage détaillé ce que l'on peut savoir des transmissions des lettres, y compris les endroits où elles ont été reproduites en fac-similé, collationnées ou citées. On trouve quelques indications en fin de volume (p. 1097-1122) mais bon nombre de ces références sténographiques seront peu compréhensibles pour la majorité des lecteurs. Il est difficile en particulier de savoir si telle ou telle lettre a été éditée directement à partir de manuscrits, établie en se servant d'un fac-similé ou simplement reprise dans des sources imprimées antérieures. Lorsque pour la lettre à Morice du 25 déc. 1883, Verlaine présente *Le Trou du Cul*, M. Pakenham donne la leçon « C'est un compliment à l'Idole de Mérat » (p. 833), celle fournie par G. Zayed (*Lettres inédites à Charles Morice*, éd. citée, p. 49). On ne peut savoir si l'éditeur a pu consulter le manuscrit, mais on peut penser que ce n'est pas le cas et que G. Zayed a mal lu le mot plus approprié au contexte *complément*, prenant sans doute l'accent pour le point d'un *i*, puisque le gag de Verbaud et Rimlaine – et de Germain Nouveau et de Pierre Louÿs plus tard – consistera à retrouver par l'imagination créatrice les sonnets de Mérat qu'Alphonse Lemerre avait refusé de publier.

Il aurait été utile, pour certains poèmes, de rappeler au lecteur que la disposition des vers s'explique parfois par des facteurs pragmatiques : si le poète a souvent compacté ses sonnets dans les missives envoyées

pendant son incarcération (par exemple p. 352-353), c'était pour faire tenir tout ce qu'il pouvait sur les feuillets de papier dont il disposait et non pour révolutionner la disposition du sonnet comme l'avait pensé un ami frappé par l'apparence des sonnets dans la présente édition.

Parfois, il arrive à l'éditeur de mal organiser les informations dont il dispose : pour un « coppée » de Verlaine l'expression « LAS ! Je suis à l'Index, et, dans les dédicaces, / Me voici "Paul V..." pur et simple » (p. 369) est clarifiée par une note plusieurs centaines de pages plus loin (p. 1062) expliquant que Valade avait ainsi raccourci une dédicace.

On voit bien que ce sont là des détails de peu d'importance. Ce qu'il faut retenir, c'est que M. Pakenham a accompli un travail monstrueux, avec une volonté de fer, et que ce n'est pas fini : il n'est pas loin de la ligne d'arrivée pour le deuxième volume, que l'on attend patiemment puisqu'on sait le temps et le travail que cela exige. Il s'agit probablement du projet d'édition le plus complexe et le plus méritoire que l'on ait accompli pour Verlaine et on ne peut qu'en remercier de tout cœur M. Pakenham.

Steve Murphy

Verlaine, *Hombres*, édition établie et annotée par Steve Murphy, Béziers, H&O éditions (« Poche »), 2005, 127 p.

Avant de rentrer dans le détail du livre lui-même, il faut d'abord commencer par saluer le mérite et le courage des éditions H&O (Béziers). En éditant les poèmes explicitement « homosexuels » de Verlaine ; mais plus encore, en confiant cette édition à la plume avertie, savante, érudite et, en un mot, universitaire, de son meilleur spécialiste actuel, Steve Murphy. Initiative rassurante pour tout le monde : ces textes sont pris au sérieux et sont désormais respectés ; la « littérature de pédés » bénéficie d'une attention philologique égale à la littérature respectable (*i. e.* hétérosexuelle) qui s'enseigne au lycée. Bien. Il y aura peut-être des nostalgiques du FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire) et des Gazolines des années 70 pour crier à l'affadissement et à la neutralisation (bourgeoise) de la subversion de ces textes par la respectabilité scientifique du travail de Steve Murphy, plus qu'intimidante, en effet. Mais il y aura, en plus grand nombre,

assurément, des lecteurs heureux de constater que la visibilité du paradigme gay dans la culture française a mûri, ne passe plus par des provocations puérides et assume (et revendique) harmonieusement et heureusement la totalité du savoir des dernières décennies.

Car c'est d'abord une somme de connaissances livresques que nous offrent ces 127 pages, petit format, mais d'une densité qui pourra faire peur aux paresseux et aux dilettantes qui auraient voulu se contenter de quelques gravelures rapides et d'anecdotes aux odeurs fortes. Comme il se doit, avec le plus grand sens de la vérité et de la déontologie, Steve Murphy commence par faire l'historique du livre *Hombres*, recueil posthume, d'édition clandestine très problématique (depuis l'édition d'Albert Messein en 1904) et de rédaction embrouillée et éclatée, et sur le problème du titre (p. 7-20) : il rappelle comment le livre a été découvert, reçu, contesté. Puis il analyse minutieusement l'organisation et le contenu du recueil (p. 20-38) ; il considère que les douze premiers textes forment un tout relativement cohérent, réponse aux poésies de *Femmes*, qui, sensible à « la voix de l'Histoire », ébauche une « généalogie des amours homosexuelles, de la Grèce antique jusqu'au roi qui avait si récemment incarné ce désir, Louis de Bavière » – était-ce, du reste, si notoire que cela, à cette époque préviscontienne ? En somme, « Verlaine essaie de restituer à l'homosexualité son histoire et sa culture, pour inscrire *Hombres* dans une tradition » (p. 24). Ce n'est pas un faible intérêt que d'avoir une lecture, en effet, *historique* de cette composition poétique, d'insister sur l'historicité conditionnelle de son imaginaire. Steve Murphy fait une place à part au poème XIII (« Ô mes amants »), tout simplement parce qu'il ne figure pas dans le manuscrit autographe du recueil, et, plus encore, au poème XIV, l'illustre « Sonnet du trou du cul, par Arthur Rimbaud et Paul Verlaine », publié par Messein à la fin de son édition *princeps* de *Hombres*, mais, lui aussi, d'origine autre. Toutefois, la démonstration philologique de Steve Murphy s'ouvre sur un vrai commentaire de textes pour donner raison à ce choix éditorial : toute édition de *Hombres* a tout à gagner à intégrer ces deux poèmes qui précisent le corpus « homosexuel » de la poésie verlainienne. L'examen qui suit, des éditions postérieures du recueil est forcément plus rapide, et pour cause (p. 38-41), mais donne quelques plaisants renseignements sur l'illustration qui put accompagner les livres...

Après tout ce beau travail d'historien du texte, incontestable et d'une minutie aussi intelligente que modeste, Steve Murphy propose une

analyse courageuse et engagée des réactions des spécialistes de Verlaine devant ce recueil qui ne leur a jamais plu (p. 41-59) – et constate, comme il se doit, ce qu’il appelle joliment « l’épatante frilosité » (p. 41) des Français à l’égard de toute étude concernant les questions d’identité sexuelle liées à certaines pratiques d’énonciation : les ricanements hautains et très satisfaits d’eux-mêmes du Conseil National des Universités à l’égard des *gender studies* ne sont pas prêts de cesser... mais cette édition peut faire évoluer les choses. Courageuses, ces lignes le sont non pas tant parce que Steve Murphy travaille à dépénaliser l’homosexualité poétique de Verlaine, mais surtout parce qu’il n’hésite pas à citer les contradictions, les erreurs, les ignorances, les blocages qui sont parfois de vraies malhon-nêtetés scientifiques, de ses illustres prédécesseurs, Robichez, Borel, ou même Étiemble, parmi d’autres. Exemple éloquent d’une forme de cen-sure, qui ne prétend pas ne pas donner accès au texte, mais qui condamne explicitement le texte pour faire en sorte que celui-ci ne soit pas lu, ou mal lu, c’est-à-dire lu avec les lunettes déformantes des préjugés moraux et sociaux. Les arguments furent de tout ordre, on s’en doute – l’un des plus plaisants (voir p. 49) restant celui du manque « total » d’érotisme du recueil, pour certains... Steve Murphy conclut, franchement, à « l’homophobie » pure et simple de ces messieurs, moins gênés, en effet, avec la pornographie de Gautier. Il précise, ensuite, les composantes poétiques majeures de ces quatorze courtes pages, pour essayer de comprendre de telles réticences : le scabreux (p. 54-57), en particulier de la référence scatologique, et la profanation religieuse (p. 57-59).

Dans cette histoire de la réception, Steve Murphy n’oublie pas non plus, bien sûr, les lectures homophiles, plus ou moins militantes, de *Hombres* – et il prend, prudemment, ses distances avec telle ou telle déclaration très exagérée (M. Larrivière ou D. Fernandez) qui en ferait presque *le* chef-d’œuvre de son auteur... Nous lui sommes trop reconnaissant de son beau travail pour ne pas regretter (p. 59) un étrange couplet effarouché non seulement sur les lectures « pédophiles » du recueil – ce qui pourrait être une réaction contre un possible contresens, encore que... – mais même sur un aspect de l’imaginaire verlainien : « Comment lire sans inquiétude [*sic*] un passage comme celui-ci, dans *Rendez-vous* : “Mon scrupule envers ton extrême / Jeunesse et ton enfance mal / Encore débrouillée” ? ». Allons, Steve ! la tolérance a ses limites, on dirait ? Verlaine gay, oui ; Verlaine pédophile, non ? On

aimerait être sûr que le discours de 2005 ne reconduit pas celui de 1960 (et de 1880), moyennant quelques aménagements de sujets, mais répondant à ce qu'Éric Fassin appelle la contemporaine « inversion de la question homosexuelle » – adaptation, plutôt – qui fait de l'homophobie le crime intellectuel majeur, récusé par tous – à charge pour ce que l'on appelle une « pédophilie » mal définie de continuer à susciter et à légitimer l'indispensable haine sociale pour les différences.

La remarque est peut-être injuste, car il est certain que c'est Steve Murphy lui-même qui, à la page suivante (p. 60), dans son examen final de la réussite ou de l'échec poétique du recueil, donne *la meilleure* explication de l'existence même de *Hombres*, car la question est là, pour tout lecteur de Verlaine : pourquoi ce texte ? Et il n'est plus question d'anecdotes sexuées. L'œuvre est d'abord un projet poétique : « Le brassage typiquement d'argot et d'archaïsmes n'est pas tant une stratégie insolite relevant de la période des poètes décadents qu'un refus concerté des frontières lexicales et thématiques. Il s'agissait moins de métamorphoser la boue de l'homosexualité en or lyrique que d'introduire dans la poésie des énoncés et une énonciation inacceptables, agression renforcée par la survie dégradée de vestiges de la poésie lyrique sous la forme de clichés remotivés et perversis. C'est à une littérature de l'idéalisation que Verlaine s'en prend, non pas tant pour obtenir une "valeur poétique" que pour assurer cette "efficacité scandaleuse" où Étiemble a vu une motivation au fond indigne, régressive ». Et Steve Murphy conclut cette « introduction » qui est un véritable essai critique par un examen complet de la métrique et de la versification des pièces. Ce n'est pas là du tout une façon de minorer la dimension gay du texte, ni d'en neutraliser le soufre : c'est, plus subtilement, plus intelligemment, rappeler que la poésie est d'abord *expérience poétique* et que tout texte s'inscrit dans une contextualisation, une scénographie historique des énonciations rectrices et conditionnantes. Pour Verlaine, il ne s'agissait déjà plus tant de parler d'homosexualité, de dire l'homosexualité, que de parler l'homosexualité – et la problématique est langagière, donc poétique, voire stylistique. Non pas dire le sexe, mais faire parler le sexe – et l'inventer dans cette énonciation.

Suivent les quatorze poèmes, accompagnés de nombreuses notes qui, pour l'essentiel, confrontent les rédactions autographes de Verlaine au texte édité au XX^e siècle, puis de commentaires individuels, texte par texte (p. 105-127), qui reviennent, souvent, sur les questions de rédaction,

mais insistent aussi sur la place de la page dans le parcours verlainien. Très finement, Steve Murphy insiste à plusieurs reprises sur l'importance du *rire* et du *comique* dans cette écriture poétique. Car il ne faut pas trop prendre ces textes au sérieux, sacrifier au dolorisme, à la culpabilité chrétienne et autres projections contemporaines : il y a d'abord beaucoup de canularsque là-dessous, et *Hombres* s'inscrit, à sa façon, joyeusement obscène, dans le grand livre de l'humour gay, si spécifique, narquois et irrévérencieux, jouant des codes élitistes (les rimes, les dispositions métriques, les inversions de formes fixes, *etc.*) et du régime allusif des référents et références pour sélectionner ses destinataires élus.

On l'a compris : l'édition de *Hombres*, ces parts d'ombres, en effet, par Steve Murphy est un chef-d'œuvre de science et d'art. L'aventure des rédactions et des éditions, des réceptions et des commentaires, est au moins aussi passionnante (voire plus) que les textes eux-mêmes. À déguster, pleinement, par tous.

Éric Bordas

Bernard Bousmanne, *Reviens, reviens cher ami. Rimbaud-Verlaine. L'Affaire de Bruxelles*, Calmann-Lévy avec la Bibliothèque royale de Belgique, 2006, 173 p.

Docteur en histoire de la civilisation médiévale, Bernard Bousmanne est aussi, et de plus en plus redoutablement, un expert dans le domaine rimbaldo-verlainien. Directeur du Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique, il a pris à cœur la conservation des documents se rapportant à ce que l'on dénomme depuis longtemps « l'affaire de Bruxelles » et c'est tout à fait logiquement que son nom orne la couverture du premier livre intégralement consacré à la question depuis la grande époque des révélations et des polémiques où s'affrontaient, avec une documentation limitée et parfois censurée, ceux qui croyaient à la relation homosexuelle entre les deux poètes, au premier plan Maurice Dullaert (*L'Affaire Verlaine*, Messein, 1931), et ceux qui n'y croyaient pas ou du moins affirmaient ne pas y croire, comme André Fontainas (*Verlaine-Rimbaud, ce qu'on présume de leurs relations, ce qu'on sait*, Paris, Librairie de France, 1931). Ce volume est d'autant plus frappant lorsqu'on tient compte de l'historique des interprétations de

l’Affaire de Bruxelles. Sept décennies plus tard, on ne se pose plus trop la question de l’homosexualité de Rimbaud et de Verlaine, et surtout de leur liaison ; l’homophobie certes n’a pas disparu de la critique rimbaldienne, mais il est désormais de bon ton de lui donner des formes euphémiques et déguisées, le procès risquant désormais de se faire aux dépens des détracteurs... Il aura fallu longtemps pour que l’on révèle le détail de l’examen corporel subi par Verlaine, qui dit assez, pour ceux qui ne connaissent pas autrement les méthodes préconisées par le docteur Ambroise Tardieu, l’ignominie de ce que l’on faisait subir aux prétendus ignominieux (voir Françoise Lalande, « L’examen corporel d’un homme de lettres », *Parade sauvage*, 2, 1985) mais on était loin de disposer d’un ensemble documentaire permettant de faire le bilan de l’affaire (rappelons toutefois la contribution importante de Pol Postal, « À propos du dossier de Bruxelles », *Parade sauvage*, 6, 1989, ainsi que la vision d’ensemble d’André Guyaux : « Bruxelles, 10 juillet 1873 » in *Arthur Rimbaud ou le voyage poétique*, Actes du Colloque de Chypre, éd. Jean-Luc Steinmetz, Tallandier, 1992). Les chercheurs qui sont venus à Bruxelles consulter ces documents savent à quel point l’accueil de Bernard Bousmanne est chaleureux et efficace : on trouve ces mêmes qualités dans le présent livre.

Si le traitement de la question par Bernard Bousmanne est caractérisé par une sérénité que les premiers commentateurs étaient loin de songer à atteindre, une autre différence, et de taille, se trouve dans la qualité iconographique du livre. Tandis que Fontaine avait dû se contenter de reproductions en noir et blanc, avec des retouches parfois pour faire ressortir des documents pâles que l’on avait du mal à reproduire sans « toilettage » des photographies, et ce dans le format d’un petit livre qui ne pouvait par définition donner de grandes reproductions, le volume de B. Bousmanne est d’une qualité iconographique exemplaire, les photos couleurs étant mises en valeur par une typographie et une mise en page expertes. Il s’agit, après les catalogues de l’exposition de Gênes, après les livres de Claude Jeancolas et surtout de Jean-Jacques Lefrère, d’un nouveau et somptueux *coffee-table book* : un livre que l’on peut consulter avec un grand plaisir ; mais on peut également y trouver une contribution critique à part entière et une source de splendides fac-similés précieuse.

Avec sa reproduction en couverture du célèbre tableau de Rosman et en frontispices, pour ainsi dire, une magnifique photographie de l’autographe du « Coppée » *Ultissima verba* avec Rimbaud qui se gratte la

tête, attablé devant son dictionnaire avec une série de verres de différentes formes, puis une photographie anonyme de Verlaine, le volume débute, iconographiquement, sur les chapeaux de roues. Tous les éléments du dossier – les rapports, les dépositions, mais aussi les lettres de Rimbaud et de Verlaine – sont présentés en couleurs, avec le cas échéant l'appui de transcriptions diplomatiques soignées. Mais l'iconographie ne se limite guère aux documents conservés à la Bibliothèque royale et on y trouvera aussi bien une page d'une lettre de Verlaine à Lepelletier montrant Rimbaud et Verlaine en train de se faire cirer les pompes, révélée par un récent catalogue de vente, que le portrait dudit Edmond des *Hommes d'aujourd'hui* buriné par André Gill ; les photographies de Bruxelles de l'époque donnent une idée très précise de l'arrière-fond de l'épisode, notamment la vue d'une cellule de l'Amigo, cliché certes d'un demi-siècle postérieur à l'incarcération de Verlaine, mais non moins éloquent pour autant. On est frappé en particulier par les trois pages de la lettre de Verlaine à Rimbaud du 18 mai 1873 dont la nouvelle reproduction permet d'apprécier avec une nouvelle précision l'inventivité fantaisiste.

Un document curieux est la reproduction d'un revolver Lefauchaux qui aurait été celui utilisé par Verlaine (p. 150). B. Bousmanne détaille ce que l'on peut dire de l'historique de l'arme en question, laquelle a été soumise à une expertise balistique afin de contrôler son degré d'utilisation (il n'aura servi que très peu de fois) et sa force de frappe (la balle de ce type de revolver se serait bien logée dans le bras de toute victime potentielle, sans passer à travers). Or Alain Borer, dans une de ces anecdotes pittoresques dont il a le secret, indique que « Suzanne Briet, [...] qui appelait Rimbaud "l'enfant", faisait dire des messes pour son âme et, organisant à la Bibliothèque nationale l'exposition de son centenaire (1954), voilait pudiquement la chute du sonnet de Verlaine, *le Bon disciple* [...] avec le pistolet du drame de Bruxelles » (« Adieu à Rimbaud », *Le Journal littéraire*, 1991, p. 119). Le pistolet ne figure pas dans le catalogue de l'exposition et il s'agit probablement d'un simple potin malicieux.

Le livre est préfacé par Yves Peyré, lyriquement. Évoquant, au sujet de la relation entre les deux poètes, « la posture spirituelle si remarquablement unique de chacun », le directeur de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet semble un peu tirer l'affaire dans la direction de Fontainas, mais la constatation qui suit... corrige adroitement le tir : « Car couple il y a, et indéniablement ». « Un coup de revolver sera à

Bruxelles le point d'orgue tant de l'impossible durée que de l'irrésistible instant, pour ne pas écrire avec Rimbaud le mot de "saisons" ». La prétérition escorte une proposition que l'on pourrait évidemment retourner : la durée est devenue impossible à cause du coup de revolver. Mais il est vrai que le narratif de l'Impossible romantique est plus... irrésistible.

Pour conclure, B. Bousmanne s'est réellement plongé dans la critique rimbaldienne pour lire tout ce qu'il pouvait trouver afin d'alimenter sa réflexion portant sur la fameuse affaire, mais aussi sur l'œuvre de Rimbaud. Il s'agit bien d'un livre que tout rimbaldo-verlainien qui se respecte sera obligé de se procurer ; il en tirera beaucoup de plaisir.

Steve Murphy

Verlaine, Metz et la Lorraine, Metz, Médiathèque du Pontiffroy, Les Carnets de Medamothi, 2006, 96 p.

Non, ce n'est pas une coquille : comme l'explique la 4^e de couverture, l'île de Medamothi figure dans le *Quart Livre* rabelaisien et Rabelais a vécu à Metz pendant une année, d'où une association d'idées (meda... média...) à l'origine du titre de cette nouvelle et très attrayante revue.

La majeure partie de la présente livraison est consacrée à Verlaine, sous l'aspect à la fois de ses rapports avec Metz et avec la Lorraine et de la mise en valeur des documents précieux conservés par la Médiathèque de Pontiffroy dont la numérisation est annoncée.

Après un éditorial de Patrick Thil et un court article présentant les rapports entre Verlaine, Metz et la Lorraine de Pierre-Édouard Wagneur et Pierre Gandil, le même Pierre Gandil présente la « Physionomie du fonds Verlaine à la médiathèque du Pontiffroy », parcours synthétique aussi clair qu'érudit (avec la reproduction de la couverture du n° 1 de la *Revue Verlaine* qui dit bien que le fonds s'intéresse aussi bien à la critique récente qu'aux autographes, se terminant sur l'évocation du mythe de Verlaine...) débouchant logiquement sur une série d'articles consacrés avant tout aux *Confessions* de Verlaine, l'épicentre en quelque sorte du fonds : « Un poète qui est moi... » (Alain-Julien Surdel), puis « Genèse des notes autobiographiques chez Verlaine » et « Stratigraphie

des textes de Paul Verlaine sur son enfance messine » (Pierre-Édouard Wagneur).

Le fonds Verlaine abrite, outre des manuscrits de lettres de Verlaine qui ont fait la joie de Michael Pakenham, des recueils autographes de Verlaine, *Chair* et *Dans les limbes*, mais aussi l'*Album de Nina de Villard*, dont le sonnet de Verlaine en l'honneur de Nina est reproduit dans ce volume. On n'oubliera pas non plus la fin d'un poème en l'honneur de Victor Hugo qu'avait révélée pour la première fois le volume publié lors du centenaire de la mort de Verlaine : *Dédicaces à Paul Verlaine* (Metz, Éditions Serpenoise, 1996) et dont nous avons pu donner une reproduction la même année (« Verlaine républicain », *L'École des Lettres*, 14, juillet 1996, p. 26 ; voir aussi *Marges du premier Verlaine*, Champion, 2003, p. 438). Les magnifiques illustrations de ce volume font évidemment beaucoup de son charme, avec des pages des *Confessions*, de lettres et de poèmes de Verlaine, mais aussi des reproductions de pages des éditions illustrées dont le fonds Verlaine possède une très riche collection ; les analyses sont cependant à la hauteur de l'iconographie.

Alain-Julien Surdel se penche sur un sujet inédit, comme le révèle son sous-titre : « La revue *La Lorraine-Artiste* et le dernier Verlaine, 1891-1896 ». Il s'agit donc surtout du dernier Verlaine et de ses textes en prose : on conçoit que la critique, généralement préoccupée exclusivement par quelques années de production de poèmes, ne s'y soit pas intéressée. Mais ce fut à tort, comme le montre l'auteur, qui ouvre très pertinemment cette nouvelle zone d'analyse en ajoutant Nancy à Metz comme lieu lorrain important pour une connaissance de Verlaine.

P.-É. Wagneur et P. Gandil rendent hommage à leurs prédécesseurs, et notamment à Jacques Borel, mais force est de reconnaître que pour l'œuvre en prose, beaucoup reste à faire : si l'on n'a pas suffisamment étudié l'œuvre en vers de Verlaine, pour l'œuvre en prose on ne dispose guère d'un corpus de travaux critiques abondant. On sera ainsi particulièrement heureux de lire le travail que P.-É. Wagneur a consacré aux manuscrits des *Confessions*, se concentrant, logiquement, sur le début des *Confessions*, lié à l'évocation de Metz. Dans la mesure où il s'agissait de comparer le manuscrit Gimpel, acheté par la bibliothèque en 2004, avec d'autres pages conservées à Metz également, mais aussi à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, on conçoit bien la pertinence de la métaphore géologique de la « stratigraphie » : il s'agissait à la fois

d'examiner, génétiquement, des repentirs de poètes ainsi que les petits crimes qui les précédaient, et d'examiner les rapports entre ces « couches » différentes de composition représentées par ces manuscrits distincts, en essayant notamment d'en cerner un peu mieux la chronologie.

Un volume très réussi, donc, on peut en féliciter les auteurs. La recherche verlainienne ne se fera pas sans la belle ville de Metz et on ose espérer que la ville accordera des crédits au fonds pour enrichir sa collection : les manuscrits du poète continuent à paraître régulièrement sur le marché, mais c'est pour tout de suite à nouveau disparaître de vue...

Steve Murphy

Note : les recenseurs de *Marges du premier Verlaine* de Steve Murphy (Champion, 2003, 423 p.) et de l'édition de *Sagesse* d'Olivier Bivort (Livre de poche classique, 2006, 348 p.) n'ayant pas réussi à pondre leurs pages promises, il faudra attendre le n° 11 de la *Revue Verlaine* pour lire ces comptes rendus. Nos excuses aux lecteurs...