



CLASSIQUES
GARNIER

DUPAS (Solenn), BATAILLÉ (Christophe), DEGOTT (Bertrand), « Comptes rendus », *Revue Verlaine*, n° 17, 2019, p. 249-265

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-10091-1.p.0249](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10091-1.p.0249)

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.

© 2020. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

VERLAINE, *Amour*, suivi de *Parallèlement*, édition critique établie, annotée et présentée par Olivier Bivort, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche Classiques », 2017, 714 p.

Après *Fêtes galantes*, *La Bonne Chanson*, précédé de *Les Amies* (2000), *Romances sans paroles* suivi de *Cellulairement* (2002, 2010), *Sagesse* (2006) et *Jadis et naguère* (2009), c'est à *Amour* et *Parallèlement* qu'Olivier Bivort consacre une édition critique dans la collection « Le Livre de Poche ». Les outils à disposition pour appréhender ces deux recueils postérieurs à 1880 dataient jusqu'alors de plusieurs décennies. Les *Œuvres poétiques complètes* de Verlaine parues dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » (Gallimard) ont été procurées en 1962 par Jacques Borel à partir d'une révision du travail d'Yves-Gérard Le Dantec, puis augmentées en 1989. La révision des *Œuvres poétiques* établies par Jacques Robichez en 1969 date quant à elle de 1995. Pour ce qui est des recueils isolés, Jacques-Henry Bornecque a édité *Amour* aux côtés de *Sagesse* et *Bonheur* en 1975 dans la collection « Poésie / Gallimard », ainsi que *Parallèlement*, précédé de *Romances sans paroles* et *Jadis en naguère* en 1982 pour Presses Pocket. L'édition de *La Bonne Chanson*, *Jadis et Naguère* et *Parallèlement* par Louis Forestier, dans la collection « Poésie/Gallimard », a été publiée en 1979. Le travail engagé par Olivier Bivort vient donc actualiser de façon salutaire la lecture des recueils *Amour* et *Parallèlement*.

Le volume propose d'abord une introduction suivie de notes sur l'établissement des textes. Ces repères permettent de suivre le processus d'élaboration long et discontinu des recueils. Pour éclairer les liens entre la « fabrique » de ces ensembles et les évolutions de leur genèse complexe, parallèle à d'autres chantiers en vers et en prose, Olivier Bivort s'appuie largement sur la correspondance du poète et sur l'œuvre en vers et en prose¹. Il convoque de nombreux documents, dont des manuscrits

1 L'appareil critique de l'édition met en avant la circulation des poèmes à travers les différents projets de Verlaine, sans négliger les chantiers restés inaboutis (dont *Cellulairement*), ni les ensembles parus sous le manteau, comme *Femmes* (1890) et *Hombres*, publié à titre posthume en 1903. On notera que le recueil *Invectives*, « publié après la mort de Verlaine »

autographes mis en lumière dans des catalogues de ventes récents. Les poèmes sont présentés de façon claire² et les notes, abondantes³, figurent directement sur les fausses pages en face des textes. Elles portent à la fois sur des questions de lexicque, sur des références intra- et intertextuelles, sur des éléments d'ordre biographique, historique et politique. Chaque recueil, établi à partir de l'édition originale, est suivi d'un « Appendice » contenant des poèmes que Verlaine envisagea d'inclure ou qui furent de fait ajoutés à des éditions ultérieures. Suivent un dense relevé de variantes, puis un « dossier » constitué de commentaires contemporains de la publication d'*Amour* et de *Parallèlement*. L'édition s'achève par une chronologie, une bibliographie, des tables des titres, des incipits et des illustrations.

À travers cet ensemble volumineux, Olivier Bivort s'attache à mettre en regard deux recueils que la tradition critique a tendance à dissocier. Généralement, *Amour* est inscrit dans un « cycle » chrétien aux côtés notamment de *Sagesse* et de *Bonheur*, tandis que *Parallèlement* est appréhendé dans la continuité de *Jadis et Naguère* et par rapport à des recueils « profanes » postérieurs. L'édition procurée au « Livre de Poche » considère ensemble ces deux recueils et justifie ce rapprochement en revenant sur des aspects importants de l'évolution poétique de Verlaine après sa conversion. On sait comment le poète a revendiqué à partir de 1885 une image d'« homo duplex » associée au projet de publier « parallèlement » des œuvres catholiques et profanes. Cette poétique « duplex » a permis à Verlaine de défendre une vision à la fois plurielle et unitaire de sa création, de justifier sa duplicité et celle de son œuvre, tout en « préven[ant] les objections de ses “amis” ou de ses détracteurs sur la sincérité et sur le bien-fondé de sa démarche, dont il per[cevait] malgré tout l'incongruité » (p. 10).

Pour rendre compte de ces recueils, Olivier Bivort entreprend de mettre en lumière les spécificités de chacun des ensembles. C'est d'abord sans condescendance qu'il aborde la veine catholique d'*Amour*, là où Jacques Robichez par exemple regrettait les « lassantes abstractions » des

(p. 446), est mentionné dans les « Notes sur l'établissement du texte » d'*Amour* parmi les « Éditions publiées du vivant de Verlaine » (p. 64).

2 Dans « Un veuf parle », très ponctuellement, le blanc entre les vers 23 et 24 dans la dernière strophe ne semble pas justifié.

3 La présentation des nombreuses notes est très soignée. Une seule coquille a été relevée dans la numérotation des appels au début du poème « À la princesse Roukhine » (p. 325).

vers religieux (*OP*, 657). Soucieux de mettre à distance le discrédit qui touche cette poésie, il invite à se défier de l'idée selon laquelle religiosité et modernité seraient incompatibles. Olivier Bivort souligne que ces vers composés avant « la vague de néocatholicisme qui a déferlé sur la France fin-de-siècle » (p. 12) reflètent une quête de simplicité puisée aux sources de l'esprit chrétien, tout en exprimant un attachement à Rome à rebours du « siècle impie et ridicule » (« À propos d'un "centenaire" de Calderon »). Pour conférer sa pleine dimension à ce versant de l'œuvre, il prend soin de commenter le lexique et les références catholiques, de signaler les intertextes bibliques et les références aux questions religieuses d'actualité durant les années 1880.

Considérant que Verlaine évoque les élans spirituels et les désirs sensuels « avec la même ferveur » (p. 37-38), l'éditeur refuse par ailleurs d'assimiler le versant charnel de *Parallèlement* à l'expression d'un laisser-aller ou à la manifestation d'un déclin de l'œuvre. « Il fallait du cran, en 1889, pour publier des poèmes célébrant explicitement l'amour entre hommes » (p. 31), souligne-t-il. Olivier Bivort s'emploie à commenter les équivoques licencieuses, à relever les intertextes satyriques qui travaillent l'écriture érotique de Verlaine. Les poèmes livrés en appendice à *Parallèlement* permettent en outre d'éclairer les liens entre ce volume et les sulfureux ensembles *Femmes* et *Hombres*.

Au-delà de la distinction entre ces versants catholique et profane, les deux recueils comportent des points de convergence que l'édition met en lumière pour rendre compte de « la complexité et [de] l'originalité de l'œuvre » (p. 12). L'expérience de la prison, qui contribue à conforter l'image maudite de Verlaine, est ainsi évoquée à la fois dans *Amour* et dans *Parallèlement*. Ces volumes ont plus largement en commun d'exploiter un matériau biographique, de façon plus ou moins directe : *Amour* évoque notamment le fils biologique du poète et son fils « adoptif », Lucien Létinois, mais aussi son ex-femme Mathilde et Rimbaud, qui apparaissent également dans *Parallèlement*.

Pour prolonger cette réflexion sur les éléments de continuité entre les deux ensembles, on peut se demander dans quelle mesure certaines pièces d'*Amour* n'esquissent pas déjà, de manière allusive, des horizons homoérotiques que l'on retrouve ensuite de façon plus marquée dans *Parallèlement*. Indépendamment de la nature réelle des relations évoquées par le poète, sa parole n'est pas sans maintenir des zones d'incertitude et

d'ambiguïté qu'il est difficile d'écarter complètement, quand bien même elles rendent inconfortable l'interprétation de certains poèmes. À propos de la pièce IV du cycle « Lucien Létinois », qui renvoie à la période de compagnonnage avec Rimbaud, Olivier Bivort conclut à une tendance de Verlaine à « s'affranchir de ses vieux démons » avant que ces derniers ne soient « lib[érés] tout à fait dans *Parallèlement* » (p. 23). Il tend ainsi à opposer la façon dont Verlaine aborde sa liaison avec Rimbaud, sous le signe explicite désormais de « Sodome » (« Lucien Létinois », XIV), et sa relation avec Lucien Létinois, associée à la « pureté et [l']innocence ».

Cependant, certaines images d'*Amour* ne préfigurent-elles pas de manière équivoque les élans qui s'exprimeront dans le recueil de 1889 à rebours des « amours banales, animales / Normales » (« Ces passions... »)? Concernant le « Lamento » inspiré par la mort de Létinois, en particulier, Olivier Bivort ne signale pas les ambiguïtés que Jacques Robichez avait relevées dans l'expression d'un amour filial associé au « fruit défendu » et à des « jeux orageux » (« Lucien Létinois », XV). Les vers dans lesquels le poète « vénère d'un culte étrange » « l'image » d'un jeune homme qui « plaisai[t] aux hommes comme aux femmes » (XVI) ne sont pas commentés et dans la pièce IX, le double sens du verbe « patiner » paraît cantonné aux *Fêtes galantes* (« En patinant »). Toutefois, il est tentant de se demander si « l'Amitié » célébrée dans le cycle final d'*Amour* (XIV), comme dans le poème « À Fernand Langlois », ne conserve pas des reflets ambigus sous la plume de Verlaine, en écho aux désirs des *Amies*⁴. Ces équivoques expliquent qu'Auguste Dorchain ait pu parler dès 1888, à propos d'*Amour*, de « pages d'une émotion et d'une spiritualité intenses, les plus achevées peut-être, mais aussi les plus inquiétantes d'un poète qui semble apporter à la Cène de l'Évangile le souvenir équivoque du *Banquet* de Platon⁵ ».

Dès lors, on gagnerait sans doute à nuancer un peu l'idée selon laquelle « *Parallèlement* [serait] le revers de la médaille d'*Amour* » (p. 24). Comme le relève d'ailleurs Olivier Bivort, « *Amour* n'est pas seulement

4 L'« Amitié » est un motif également présent dans plusieurs pièces de l'« Appendice » de *Parallèlement* qui abordent la thématique homosexuelle. On la retrouve dans « Sur une statue de Ganymède » (« Beau petit ami Ganymède / [...] N'es-tu pas notre petit frère ? », p. 445) et « Nous ne sommes pas le troupeau... », où les « Amants qui seraient des amis » sont célébrés à travers une rime *hommes* : : *Sodomes* (p. 465-466).

5 Auguste Dorchain, « Paul Verlaine », *Anthologie des poètes français du XIX^e siècle*, t. III, 1842 à 1851, Paris, Lemerre, 1888, p. 114.

un recueil “religieux” et *Parallèlement* n’est pas seulement un recueil “pêcheur”. Ouverts l’un à l’autre, s’ouvrant l’un sur l’autre, ils reflètent tous les deux, à leur manière, la complexité d’un sujet multiple et parfois instable, mais ils ne s’opposent pas. » (p. 38) Reconnaître l’existence de zones équivoques dans *Amour*, en matière d’expression homosexuelle, est peut-être une façon de contribuer à explorer la tension que Verlaine ne cesse de cultiver entre voix de la sagesse et voix de la chair.

Il convient en ce sens d’aborder avec prudence la distinction entre la poétique de la clarté et de la netteté, souvent affirmée après la conversion, et l’écriture de la « nuance » et du « flou », cristallisée dans l’« Art poétique ». Verlaine s’est certes souvent employé à créer une impression de rupture entre un premier et un second versant de l’œuvre. Pour autant, les différentes modalités de l’écriture, entre transparence et oblicité, confiance et mystification, continuent à se rencontrer dans les recueils publiés après 1880. Faut-il alors considérer que le poète d’*Amour* a pour objectif principal de « restaurer l’unité » « d’une personnalité fragmentée » (p. 25)? Le sujet poétique verlainien n’est-il pas doté d’une dimension résolument « *multiplex*⁶ », à la croisée de voix « multiples et parallèles » (p. 35)?

Au-delà de ces questionnements, on peut souligner le soin avec lequel Olivier Bivort situe les recueils *Amour* et *Parallèlement* par rapport à leur contexte de production. Les éclairages historiques et politiques fournis par les notes et l’introduction sont utiles dans cette perspective. Ils rappellent par exemple que l’élan ultramontain apparent dans certains vers d’*Amour* rejoint l’énergie du virulent pamphlet *Voyage en France par un Français*, où s’expriment un amour de la Patrie et une haine des compromissions politiques. Dans l’appendice à « Amour », il est intéressant d’inclure les autres poèmes parus dans la série des « Sonnets malsonnants », qui illustrent également la verve satirique de Verlaine. Les notes présentent de façon précise les différentes personnalités auxquelles le poète dédie des vers, ainsi que les figures qu’il convoque en écho à l’actualité de la fin des années 1880, des « gambettards » qu’il conspue, au « général » Boulanger qui retient son attention, en passant par le comte de Chambord⁷. Ce faisant, Olivier Bivort confirme que

6 Arnaud Bernadet, *Poétique de Verlaine*, « En sourdine, à ma manière », Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 989.

7 À propos du poème « Drapeau vrai », Olivier Bivort rappelle que le comte de Chambord est cité dans le quatrième dixain des « Vieux Coppées » de *Cellulairement*, « Assez des

par-delà les déplacements idéologiques, l'œuvre traduit une constante défiance à l'égard de l'époque présente.

Enfin, cette édition ne néglige pas la trajectoire biographique du poète, utile pour appréhender les références et les allusions référentielles inscrites dans de nombreux poèmes. Sur ce plan, il faut souligner l'intérêt des données issues du manuscrit de *Parallèlement* copié par Suzanne Villani, une « amie et peut-être concubine de Verlaine » (p. 74). Ce document rédigé un mois environ avant la publication du recueil, qu'Olivier Bivort a pu consulter grâce à Vincent Malausa, fait apparaître des « éclaircissements laconiques » (*ibid.*) en regard de certaines pièces. Si ces indications n'épuisent pas la portée des poèmes, elles permettent de confirmer la validité de certaines interprétations proposées par les commentateurs. Plusieurs poèmes sont par exemple accompagnés de la mention « à sa femme » (« Le sonnet de l'homme au sable », « Guitare », « Les morts que... », p. 396, 398, 410). « Ballade de la vie en rouge » porte la mention « allusion sur lui et le second mari de sa femme » (p. 402), tandis que l'indication « ce sont les siennes à lui » accompagne le poème « Mains » (p. 406). La « Ballade de la mauvaise réputation » est éclairée par cette note : « lui-même » (p. 430). Concernant « Poème saturnien », Suzanne Villani indique : « arrivé à lui dans les Ardennes / Pédérasie » (p. 384). Le terme « pédérasie » apparaît également en regard des poèmes « L'impudent », « L'impénitent », « Ces passions... », « Ballade Sappho » (p. 388, 390, 418, 438). À propos de « *Laeti et errabundi* », le commentaire est plus précis : « Pédérasie. Lui et Arthur Rimbaud » (p. 422). Pour « Pierrot gamin », Suzanne Villani note encore : « un de ses petits amis » (p. 414). Un point concerne en particulier le poème « Explication », qui porte la mention « à son ami Fouquet » (p. 372). Cette précision éclaire la dédicace à « A. F. » dans la version publiée par *Lutèce*, qui n'avait jusqu'alors pas pu être « expliquée ». Jacques Robichez évoquait la piste des deux prénoms de Cazals, en précisant que Verlaine ne l'avait pas encore rencontré au moment de la publication du poème (*OP*, 690). Jacques Borel proposait : « À A. F. très certainement pour À A. R. (Arthur Rimbaud) » (*OPC*, 1210). Cette annotation permet à Olivier

Gambettards... ». Il considère que Verlaine range ce dernier « parmi les opportunistes » (p. 204). Nous nous demandons si dans ces vers le sujet poétique ne présente pas plutôt, sur un mode provocateur, « Badingue Quatre, Orléans et sa poire / (Pour la soif), la béquille à Chambord, Attila! » comme des pis-aller encore préférables aux odieux « Opportunistes ».

Bivort de s'orienter vers une allusion à Antoine Fouquet, qui accompagna Verlaine lors de son voyage à Coulommès et à Attigny fin mai 1875, et dont le nom figure sur un manuscrit de « Sur la route », comme l'avait signalé Jean Richer (p. 372). En définitive, cette édition d'*Amour* et de *Parallèlement* constitue un apport important pour la connaissance de ces deux recueils et pour la reconnaissance, plus largement, de l'ensemble de l'œuvre verlainienne.

Solenn DUPAS

* *
*

RIMBAUD, Arthur et VERLAINE, Paul, *Un concert d'enfers. Vies et poésies*, édition établie par Solenn Dupas, Yann Frémy et Henri Scepi, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2017, 1856 p.

Verlaine et Rimbaud ne formèrent pas que le couple d'amants retenu par la légende et qui culmine le 10 juillet 1873 par le « drame de Bruxelles », soit les coups de feu tirés par le premier sur le second. Leur rencontre eut des implications littéraires, nombre de leurs textes ayant été interprétés sous l'angle biographique, tel le poème homosexuel de Verlaine, « Le bon disciple » (p. 283-284), retrouvé dans les affaires de Rimbaud, ou plusieurs pièces des *Romances sans paroles* (p. 836-839). De même, a-t-on souvent considéré la prose « Vierge folle » d'*Une saison en enfer* (p. 902 *sq.*) comme la transposition littéraire du « Drôle de ménage » (p. 905) formé par les deux écrivains. Mais leur rencontre donna lieu aussi, comme le montre encore cette édition, à un véritable dialogue de poètes qui se lisaient, s'appréciaient et s'influençaient (p. 288, 697), ont pu être le copiste l'un de l'autre (p. 647 *sq.*, p. 1134), se parodiaient (p. 708), ont collaboré à un même projet collectif, l'*Album zutique* (p. 699 *sq.*), et, au sein de cet album, ont écrit à deux mains le sulfureux « Sonnet

du Trou du Cul » (p. 709, 737-740, 743-744). C'est dire la légitimité de retrouver leurs œuvres poétiques réunies sous une même couverture.

Le volume s'ouvre sur une chronologie (p. 21-148) mêlée des deux poètes ayant pour apogée leur rencontre, leur « roman de vivre à deux hommes » (p. 1367), chronologie très précise et agrémentée d'illustrations – ce « Quarto » en compte tout de même 135 – en rendant la lecture très agréable. C'est également un ordonnancement chronologique qui a été retenu pour structurer la publication des textes. L'œuvre poétique de Verlaine ne succède donc pas, ne se juxtapose pas à celle de Rimbaud, il ne s'agit pas d'une édition double, mais leurs œuvres apparaissent dans ce « Quarto » mêlées là encore selon la structure chronologique d'une édition « croisée » (p. 9¹).

Chaque œuvre (ou projet non édité, nous y reviendrons) est précédée d'une notice introductive de quelques pages présentant ses circonstances d'élaboration voire de publication puis exposant ses principaux aspects littéraires, ses lignes de force, son originalité, etc. Suivent l'édition proprement dite des textes, des « Documents » venant les éclairer : comptes rendus de parution, correspondances, extraits d'œuvres en prose, etc. On notera l'heureuse présence de l'article de Verlaine consacré à « Charles Baudelaire » (p. 166-178) publié dans *L'Art* en 1865 que le lecteur ne doit absolument pas négliger car nous introduisant à toute son œuvre poétique à venir. À l'autre bout du volume et de sa vie, nous lisons tout aussi heureusement sa réponse pour le moins cocasse à la célèbre *Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret (p. 1413 *sq.*) interrogeant l'écrivain en 1891 à propos de la génération décadente et symboliste, une sorte de bilan de l'influence de sa poésie quelques années avant sa mort. Nous trouvons également en toute fin de volume des « Notes » (p. 1725 *sq.*) apportant d'intéressants éclairages ponctuels sur les textes. Ce triple accompagnement des recueils ou projets de recueils en permet une compréhension tout à fait convenable. Sans se vouloir une « édition critique » (p. 10), scientifique, il ne s'agit pas non plus, nous l'aurons compris, d'une simple impression des textes des deux poètes, mais disons d'une édition *accompagnée* offrant un juste milieu, donnant au lecteur toutes les clés pour bien lire sans l'assommer d'érudition. Ce

1 Nous axerons la présente recension sur Verlaine et renverrons à la revue *Parade sauvage, revue d'études rimbaldiennes* (Classiques Garnier, n° 28, 2017, p. 224-229) pour y lire, par Emily Eyestone, une recension plus générale du volume comprenant la partie Rimbaud.

« Quarto » vise donc un public assez large mais néanmoins désireux de se procurer une édition solide réunissant la quasi-totalité des œuvres poétiques de Verlaine et tout Rimbaud, soit les œuvres poétiques de deux poètes majeurs du XIX^e siècle et de notre modernité.

Se dégagent à la lecture de ce livre quatre aspects de la poésie verlainienne, aspects distingués, mis en valeur par les éditeurs dans leurs notices introductives, sortes de fils conducteurs assurant la cohérence de l'œuvre et du présent volume. Tout d'abord le Verlaine *sentimental*, adjectif si souvent accolé au nom du poète que l'on doit au moins en partie au très célèbre poème « Colloque sentimental » (p. 310). C'est ce Verlaine-là que le grand public plébiscite, le poète de la « Chanson d'automne » (p. 227-228), de « Il pleure dans mon cœur [...] » (p. 842-843), de « Ô triste, triste était mon âme [...] » (p. 845-846), de « Le ciel est, par-dessus le toit, [...] » (p. 1113), etc., faisant le bonheur des anthologies et des manuels scolaires. Mais le sentimentalisme verlainien ne doit pas masquer combien ces textes sont savamment composés en vue de réaliser un effet, en cela dans la continuité des conceptions de Baudelaire et d'Edgar Poe. En témoignent les deux poèmes intitulés « *Nevermore* » (p. 214 et 241) qui reprennent le célèbre leitmotiv du « Corbeau » du poète américain, « *refrain*² » qui constitue le « pivot³ » sur lequel doit « tourner toute la machine⁴ » textuelle selon Poe, adverbe devenu donc l'emblème d'une savante élaboration. À cela s'ajoute que le lyrisme verlainien s'inscrit parfois tout à fait volontairement de la part du poète dans l'héritage d'une tradition poétique avec laquelle il ne manque pas de dialoguer sur un mode polémique : prenons pour insigne exemple le poème « À la Princesse Roukhine » et son vers « Mignonne, allons voir si ton lit » (p. 1334), réécriture parodique bien sûr du plus célèbre vers de Ronsard, « Mignonne, allons voir si la rose ». Le sentimentalisme verlainien peut donc aussi se teinter d'un aspect trop souvent négligé, hélas, de son œuvre : la dérision, ceci collant parfaitement avec sa dénonciation des « jérémiades lamartiniennes » (p. 167) dans l'article sur Baudelaire et qui n'est pas, de fait, sans venir provoquer son lecteur. Deuxième grand aspect de l'œuvre, le Verlaine *catholique*, conversion qui est l'une des

2 Edgar Allan Poe, « La Genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. Baudelaire, éd. critique de M. Zérafra, Le Livre de poche, 1973, p. 226.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

conséquences du « drame de Bruxelles ». L'éloignement de la religion suivi d'un retour à la foi sera une constante dans sa poésie, depuis le projet abouti mais non publié du recueil *Cellulairement* (p. 935 *sq.*) jusqu'aux derniers recueils pénitents (p. 1485 *sq.*). Si c'est probablement le Verlaine vers lequel le lecteur d'aujourd'hui ira le moins spontanément, cela ne doit pas pour autant faire mésestimer la tenue poétique de ces recueils catholiques, au premier rang desquels *Sagesse* (p. 1057 *sq.*).

Mais ce « Quarto », et c'est là l'un de ses points forts, nous présente aussi un Verlaine beaucoup plus méconnu parce que longtemps relégué à la fin des éditions quand il n'était pas tout simplement occulté (songeons aux éditions « courantes » au format poche par définition sélectives). Tout d'abord le Verlaine *érotique et obscène*. Il s'agit d'un érotisme d'autant plus sulfureux pour l'époque qu'il concerne pour partie l'homosexualité féminine (*Les Amies*, p. 269 *sq.*) comme masculine (*Hombres*, p. 1461 *sq.*). Mais encore faut-il distinguer entre l'érotisme des *Amies* et l'obscénité voire les « vers pornographiques » (p. 12) de recueils comme *Femmes* (p. 1433 *sq.*) ou *Hombres*. Mais entendons-nous, pour se situer en marge de la poésie académique à l'époque, ces recueils n'en témoignent pas moins d'un vrai travail poétique, il ne faut en rien mésestimer ou sous-estimer là encore leur valeur littéraire. Nous avons perdu de vue aujourd'hui combien nombre de poètes écrivirent en parallèle de leur œuvre principale, une œuvre licencieuse, vendue ou circulant *sous le manteau*, œuvre d'un « licencié » dirait humoristiquement Verlaine (p. 271), où l'érotisme le disputait à l'obscénité. Songeons à Gautier, à Apollinaire, etc., et lisons surtout dans ce « Quarto » l'*Album zutique* (p. 699 *sq.*) qui n'est pas un phénomène isolé loin s'en faut mais bien l'un des nombreux exemples de cette poésie obscène au XIX^e siècle. Il est d'ailleurs notoire combien Verlaine s'inscrit avec *Les Amies* dans la lignée des pièces condamnées des *Fleurs du Mal* dont la valeur poétique n'est pas discutable. Enfin, ce « Quarto » nous donne à lire probablement le Verlaine le moins connu du grand public, le Verlaine *politique*. On note la tentative très intéressante dans cette édition de reconstituer le recueil socialiste intitulé *Les Vaincus* (p. 317 *sq.*) resté à l'état de projet mais auquel Verlaine ne cessa de songer de 1867 à 1884, véritable serpent de mer dans son œuvre. Et, si la diversité idéologique d'un recueil comme *Amour* (1888) déconcerte pour sa part en mêlant de nombreuses tendances apparaissant parfois inconciliables (maistrienne, boulangiste, légitimiste, communarde), elles

ont toutefois en commun d'être farouchement opposées à cette bien souvent honnie république des Opportunistes à l'époque.

Mais ces quatre grandes thématiques, si elles disent déjà la profondeur et la diversité du lyrisme verlainien, peuvent travailler ensemble au sein d'un même recueil. Et cela tient en bonne partie à la manière dont s'est construite l'œuvre de Verlaine, au fait qu'il a constamment redistribué d'anciens poèmes, publiés ou non, dans ses recueils ultérieurs donnant parfois à ceux-ci l'aspect de compilations. Et la structure chronologique de ce « Quarto », qui réintègre les projets non aboutis ou non publiés, montre très bien ce processus créatif. Songeons au premier chef au recueil non réalisé *Les Vaincus*, qui verra plusieurs de ses poèmes imprimés dans *Jadis et Naguère* (p. 321 sq.), mais aussi au recueil achevé mais non publié *Cellulairement* (p. 935 sq.), dont la matière sera partagée entre *Sagesse* et *Jadis et Naguère*. Verlaine va très loin dans le procédé en faisant même de la plaquette *Les Amies* (p. 269 sq.) une section du recueil *Parallèlement* (p. 1329 sq.). Et les exemples sont nombreux et présents jusque dans les derniers recueils, une véritable constante chez le poète. Notons d'ailleurs que certains titres comme *Jadis et Naguère* ou *Varia* le revendiquent ouvertement. Si l'on considère ces recueils composites, sortes de compilations donc de poèmes divers sur les plans chronologique, idéologique, esthétique, etc., comme la manifestation d'une certaine facilité compositionnelle, il n'en reste pas moins qu'ils témoignent de l'un des aspects majeurs du lyrisme verlainien et plus généralement de sa personnalité, à savoir que Verlaine n'est pas de ceux qui renient leur passé, qui tirent un trait, qui oublient. Ceci est tout à fait manifeste dans le recueil tardif *Dédicaces* (1890) par exemple où nous lisons deux poèmes dédiés à Rimbaud (p. 1399-1400) pourtant perdu de vue depuis quinze ans.

Mais encore faut-il ne pas s'arrêter là et descendre plus en profondeur dans les poèmes eux-mêmes. Comme le mettent en lumière les diverses notices introductives, très nombreux sont les poèmes verlainiens mêlant différentes thématiques, dissimulant des thèmes dans le thème principal d'un poème. Et, c'est là une autre constante de la manière de Verlaine durant toute sa carrière poétique, on sait aujourd'hui le sous-bassement politique, soit en l'occurrence la critique du bonapartisme, dont témoignent un portrait comme « César Borgia » (p. 251) ou une scène historique comme « La Mort de Philippe II » (p. 252 sq.) contenus

dans les *Poèmes saturniens* par exemple. Mais c'est surtout le fait de mêler religion catholique et obscénité qui est notable – on peut se demander d'ailleurs dans quelle mesure il ne s'agit pas de parodier, en poussant la provocation jusqu'au blasphème, le discours des extases mystiques, des transverbérations, etc. Le recueil *Liturgies intimes* (p. 1521 *sq.*) – au titre ô combien révélateur ! – est certainement celui où le procédé apparaît le plus nettement (cf. « *Asperges me* » (p. 1524), « Circoncision » (p. 1527-1528), « Immaculée Conception » (p. 1535), reflet insigne de cet « *homo duplex* » (p. 12) que fut l'écrivain, tour à tour et à jamais faune et Loyola.

Notre seul petit regret à la lecture de ce très riche volume est de ne pas y voir publié au moins « un selectæ », comme dirait des Esseintes, de textes tirés des *Mémoires d'un Veuf* (1886), recueil de proses imprimé la même année que *Les Illuminations*. Car, tout à fait dans la manière de Verlaine là encore, nous aurions affaire à un recueil non seulement *composite*, en ce qu'il rassemble une nouvelle fois des textes de plusieurs époques, mais encore *hétérogène*, en ce qu'il collige des proses de genres différents, dont celui du *poème en prose*. Un texte comme « Chiens » à l'orée du recueil n'est pas sans livrer au lecteur une indication générique cruciale tout à fait explicite : « Le grand Baudelaire a chanté les bons chiens de la paresseuse Belgique », Verlaine référant aux « Bons chiens » des *Petits Poèmes en prose* (1869), texte baudelairien résolument métapoétique comme en témoigne son mot d'ordre : « Arrière la muse académique ! ». Rappelons aussi que les textes des *Mémoires d'un veuf* intitulés « Les Estampes », « Les Fleurs artificielles » et « L'Hystérique » furent prépubliés en 1870 dans le périodique *La Parodie* sous le titre de « Poèmes en prose⁵ ». L'œuvre de Verlaine – comme celle de Mallarmé d'ailleurs – appartient aussi à l'histoire du poème en prose, même si cela fut sur un mode mineur au regard de l'ensemble de son œuvre poétique.

Bien sûr, nous aurions également aimé avec ce « Quarto » posséder non un choix des derniers recueils de Verlaine mais bien l'œuvre poétique complète. Mais tel n'est pas le principe de la collection et ce d'autant plus quand il s'agit comme ici d'une édition croisée. Outre d'ailleurs que les derniers recueils verlainiens (dont certains sont inachevés),

5 Voir Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, éd. critique par Jacques Borel, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 [1972], p. 1185-1186.

malgré leur valeur propre, ne sont pas ceux que les histoires de la littérature retiennent en général, les choix opérés par les éditeurs de ce volume n'annulent pas le caractère exhaustif de la présente édition, qui offre bien une image fidèle de l'ensemble de l'œuvre poétique en vers de Verlaine. Aspect d'autant plus important que l'édition des *Œuvres poétiques complètes* d'Yves-Gérard Le Dantec révisée par Jacques Borel pour la « Bibliothèque de la Pléiade » est ancienne, et qu'une semblable tentative récente comme celle entreprise par les éditions Paleo est coûteuse, déclinée qu'elle est en plusieurs volumes, publication qui s'est en outre interrompue en 2008 avec un septième et dernier tome consacré aux écrits verlainiens des années 1886-1887. Il y avait bien là un espace éditorial à réactualiser et à revitaliser.

Si le « drame de Bruxelles » marque le début de la fin d'une relation que l'on doit situer dans les faits fin février 1875 lorsque Verlaine, à peine sorti de dix-huit mois de prison, va une dernière fois à la rencontre de Rimbaud à Stuttgart, lequel lui remet le manuscrit de ce que nous estimons être *Les Illuminations*, n'oublions pas que Pauvre Lelian – et il faut le souligner – sera à la base de la notoriété de Rimbaud, œuvrera pour faire connaître l'auteur du « Bateau ivre » et du sonnet des « Voyelles » comme le montre bien cette édition à de multiples reprises (cf. p. 558 sq., p. 666 sq., p. 826 sq., etc.). C'est lui qui attire l'attention avec ses *Poètes maudits* (1883-1884) sur l'œuvre quasiment inconnue de son ancien amant, quand lui, Verlaine, est en passe de devenir à cette époque un véritable Maître pour les Décadents et les Symbolistes qui promurent au rang de quasi-manifestes des poèmes comme « Langueur » (p. 1202) et « Art poétique » (p. 1151 sq.). Si donc Verlaine, élu à la fin du XIX^e siècle « Prince des poètes », œuvra pour faire connaître la poésie d'un Rimbaud méconnu, il est un fait que de nos jours « Rimbaud a largement volé la vedette à Verlaine⁶ », les avant-gardes poétiques majeures du XX^e siècle par exemple – songeons à Dada et au surréalisme – ne l'ayant pas sanctifié dans leur panthéon poétique. De sorte que, comme par un juste retour des choses, c'est maintenant Rimbaud qui d'une certaine manière porte Verlaine. La majorité des lecteurs de ce « Quarto » en venant peut-être y lire surtout le premier, découvriront ou redécouvriront dans le même temps le second, un Verlaine, comme nous le fait bien sentir cette

6 Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Seuil, coll. « Points Essais », 2006, p. 229.

édition, aussi riche que multiple, et dont il faut absolument soulever sinon déchirer le voile de l'adjectif *sentimental* recouvrant trop souvent son œuvre afin d'en percevoir toute la profondeur.

Tout bien considéré, on peut aller jusqu'à penser qu'après leur aventure commune pour le moins tumultueuse et les passions apaisées, ni Rimbaud ni Verlaine ne se seraient offusqués de se voir publiés ensemble, peut-être même auraient-ils ricané à cela.

Christophe BATAILLÉ

* *
*

Paul VERLAINE, *Gedichte I – französisch/deutsch*. Übersetzt, mit einer Vorbemerkung und einem Nachwort von Frank Stückemann, Aachen (Aix-la-Chapelle), Rimbaud Verlag, Lyrik-Taschenbuch Nr. 117, 2018, 500 p.

Bien qu'ignoré durant une bonne partie du xx^e s., Verlaine a une histoire du côté de l'Allemagne. Assez tôt, en effet – alors même qu'elle est enterrée en France par Dada et par le Surréalisme –, son œuvre suscite les traductions de Stefan George et de Stefan Zweig, et les travaux de ce dernier¹. Dans cette histoire, qu'on est en train de découvrir, prend place assurément la présente traduction. L'ouvrage propose en édition bilingue les recueils de Verlaine jusqu'à *Sagesse*. À l'exception des *Amies*, évidemment, puisque le traducteur part du texte de la Pléiade, mais aussi de celui – philologiquement supérieur – de Jacques Robichez. L'avant-propos de Frank Stückemann, dont le présent numéro de la *Revue*

1 Voir le compte rendu qu'Arnaud Bernadet consacre à Stefan Zweig, *Paul Verlaine*, traduit de l'allemand par Corinna Gepner, édition présentée par Olivier Philipponnat, Bègles, Le Castor Astral, coll. « Les Inattendus », 2015, 115 p. (*RV-13*, 2015, 327-332).

Verlaine donne la traduction², peut apparaître, en dépit de sa brièveté, comme un modèle de poétique comparée. Encore qu'ils tombent sous le sens, ses choix traductifs ne sont pas indiscutables. On pourrait arguer, par exemple, que l'alexandrin qu'ils promeuvent en mètre de référence n'existe pas dans la poésie allemande post-romantique, ou encore que, toute traduction étant par nature défective, il serait téméraire, sinon vain, de vouloir rendre la variété métrique de la poésie verlainienne. Néanmoins, pour qui médite ces choix et anticipe sur ce qu'ils impliquent, traduire Verlaine ne devient pas un défi moindre que d'entreprendre l'ascension de l'Everest ou l'exécution un même soir des suites pour violoncelle de Bach. En l'occurrence, le pari est gagné haut-la-main : cette traduction est à maints égards remarquable !

Prenons pour exemple le distique d'attaque de « Colloque sentimental » (*Empfindsames Kolloquium*, p. 185) : « Dans le vieux parc solitaire et glacé, / Deux ombres ont tout à l'heure passé » devient *Den alten Park, verwaist, vereist, durchwallten / In diesem Augenblicke zwei Gestalten*. Moyennant un réarrangement syntaxique – les ombres ne passent pas dans le parc mais le traversent –, tout y est rendu, y compris le sens classique de « tout à l'heure » (*In diesem Augenblicke* = « à l'instant »), et jusqu'à l'auxiliation classique du verbe *passer* (dont *durchwallen*, terme poétique, rend plus ou moins l'écart). Le traducteur nous offre même en prime la paronomase *verwaist* (« désolé, abandonné ») – *vereist* (« glacé »). Il a beau dans son avant-propos s'excuser de mal rendre justice à la prosodie verlainienne, ce qu'on perd d'un côté on le retrouve de l'autre ; et ce *verwaist, vereist* vaut bien les « masques et bergamasques » de « Clair de Lune » (*Mondschein*, p. 135), qu'il n'a pu rendre que platement.

La traduction de Stückemann est également convaincante lorsqu'il s'agit de vers brefs. Sa « Chanson d'automne » (*Herbstlied* p. 63) a déjà été à juste titre et par d'autres vantée : en effet, si l'on nous demande de choisir entre *Seufzer gleiten / Die saiten / Des herbsts entlang* (Stefan George) et *Die Violinen / Vom Herbst beginnen / Lang zu stöhnen* (Stückemann), ce n'est pas faire injure au grand poète que de préférer la seconde version ! De même à *Im bösen winde / Geh ich und finde / Keine statt... / Treibe fort / Bald da bald dort – / Ein welches blatt*, nous pouvons préférer *Und ich entschwinde / Im bösen Winde / Noch unsteter / Umbergestoßen / Als eins der losen /*

2 Voir p. 179-183. Du même Frank Stückemann, nous publions ici « Du christianisme comme subversion dans l'œuvre de Paul Verlaine », p. 215-229.

Welken Blätter. Non seulement George est soit vague soit impertinent (les gémissements glissent le long des cordes de l'automne ; son « je » lyrique cherche une place), mais il ne rend pas l'alternance qui est chez Verlaine entre le 4-syllabe et le 3-syllabe. On reste également admiratif devant le brio, par exemple, du premier quatrain de *Charleroi* : *Kobolde geben / Durch schwarzes Gras. / Es jammert das / Profunde Weben* (p. 255) – où l'article *das* à la rime rattrape « Pareil à la / Feuille morte », que le traducteur n'a pas rendu dans son *Herbstlied*. Le goût de la forme conduit même Stückemann à proposer sa propre traduction en vers de l'épigraphe hugolienne de « Bruxelles. Chevaux de bois » (*Pferdekarussell*, p. 261).

Peut-être pourrait-on, en revanche, reprocher au traducteur une tendance à surimposer de l'argumentation alors même que domine l'émotion ou le constat. Ainsi, « Ayant poussé la porte étroite qui chancelle, / Je me suis promené dans le petit jardin... » devient *Die schmale Pforte stieß ich auf, so dass sie schwankte : / Den kleinen Garten zu durchstreifen war mein Ziel...* (*Nach drei Jahren*, p. 27). Là où Verlaine ne fait qu'ordonner chronologiquement deux procès (pousser la porte, se promener), Stückemann explique par la poussée le chancellement de la porte (*so dass* = « de sorte que ») et la promenade par un projet antérieur au temps du récit (*mein Ziel* = « mon but »). De même, en clôturant « Le ciel est, par-dessus le toit » (« Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà, / De ta jeunesse ? ») par la question *Hast in der Jugend du getrieben / Was du verneinst ?* (p. 419), le traducteur rend moins le sentiment de dérélition que suggère l'original qu'il ne sous-entend un jugement que porterait, sur ses égarements passés, un sujet lyrique déjà converti, et en somme défait l'économie suggestive à l'œuvre chez Verlaine. Sans doute cette tendance cérébrale est-elle le revers de la mise en œuvre raisonnée d'un système traductif : soucieux de ne rien oublier, le scrupuleux traducteur en rajoute. C'est qu'il ne se sent pas non plus la légitimité d'un qui, comme George, est par ailleurs un grand poète.

Quelques regrets également sur le plan formel. Si Stückemann fait bien d'activer la rime *Léandre* et *Cassandra* que Verlaine garde à l'intérieur des vers de « Colombine », pourquoi remplace-t-il dans sa traduction le *Kassander* attendu par *Klitander* (p. 177) ? Il s'agit vraisemblablement d'un lapsus, et d'autant plus compréhensible que les deux noms lui ont permis dans « Pantomime » d'enrichir sa rime : *Klitander gleicht : : Kassander leicht* (p. 137). D'autres coquilles seraient encore à

déplorer, plus souvent dans le texte original (p. 14, 254, 260...), sans doute, que dans sa traduction (p. 67, 177...); mais on suppose que cette disproportion est inhérente aux lois du genre. On peut tout aussi bien faire confiance à Stückemann pour, à d'autres endroits, rectifier les coquilles de la Pléiade en s'appuyant sur l'édition de Robichez.

Ces minuscules altérations à notre éloge – à peine des bémols ou des dièses – ne sont rien à côté de la joie qu'on éprouve à pouvoir fredonner sur une même ligne mélodique les deux versions de la troisième ariette (p. 236 et 237), ou bien sur la musique de Moustaki la chanson rendue à Kaspar Hauser (p. 415).

Comme l'ouvrage s'intitule *Gedichte I*, on s'attend à ce que, d'ici quelques années, Stückemann publie un deuxième volume, qui ne sera peut-être pas le dernier. On peut compter sur lui : n'a-t-il pas déjà donné à la langue allemande une traduction des *Amours jaunes*³ ? La chose serait à l'évidence souhaitable pour la connaissance de Verlaine dans l'espace germanophone ; mais en profiterait sans doute également la poésie allemande (la « *Deutsche Poeterey* »), actuelle et à venir. En bénéficierait enfin, plus globalement encore, cette poésie en vers qui ignore les frontières de l'espace et du temps, d'abord parce qu'elle prend racine dans la tradition, ensuite et surtout parce qu'elle délivre, non des oracles, mais une parole à hauteur d'homme –, en d'autres termes parce qu'elle délivre – absolument.

Bertrand DEGOTT

3 Tristan Corbière, *Gallige Amouren*. Übersetzt und mit einem Nachwort versetzt von L. Partisander [F. Stückemann], Essen, Verlag Die Blaue Eule, Bibliothek Des Esseintes, Bd. 1, 1992, 227 p.