

Jacques Borel : préface aux  
*Fêtes galantes et Romances sans*  
paroles de Paul Verlaine, éd.  
Gallimard, coll. Poésie, 1979.

## PRÉFACE

*Verlaine est sans doute, avec Villon, avec Baudelaire, avec Rimbaud, peut-être aussi Apollinaire, le plus lu de nos poètes, et l'on ne peut s'empêcher de songer au mot de Proust, dans Le Temps retrouvé, écrivant que la « constante aberration de la critique est telle qu'un écrivain devrait presque préférer être jugé par le grand public (si celui-ci n'était incapable de se rendre compte même de ce qu'un artiste a tenté dans un ordre de recherches qui lui est inconnu). Car il y a plus d'analogie entre la vie instinctive du public et le talent d'un grand écrivain [...] qu'avec le verbiage superficiel et les critères changeants des juges attitrés ». Les « juges attitrés » et, avec eux, étrangement, les artistes, les poètes eux-mêmes, depuis beau temps ont tendance à exiler Verlaine au rang des poètes mineurs, un fade balbutieur de romances, un exquis chanteur, et ce public dont parle Proust, est-ce donc cette image affadie de Verlaine qu'il continue à aimer en lui ou la douteuse légende qui n'en a pas fini, elle non plus, de l'escorter ?*

*Absent, Verlaine, d'une anthologie, celle de Thierry Maulnier, dont on peut s'étonner qu'elle ait fait quelque bruit à l'époque<sup>1</sup>; et par les surréalistes ignoré ou humilié, à l'exception d'Éluard, qui sur Charles Cros non plus ne*

1. Absent aussi de l'Anthologie de la Nouvelle Poésie française parue chez Kra en 1928.

s'est pas trompé, et qui, dans Le meilleur choix de poèmes est celui que l'on fait pour soi, consacre à Verlaine autant de pages qu'à Mallarmé et à peine moins qu'à Baudelaire, à Lautréamont, à Rimbaud. Comme écrasé, Verlaine, dans le temps si proche encore qui voyait dans la poésie un instrument privilégié de connaissance ou une « explication orphique du mystère du monde », par Rimbaud, par Mallarmé. Légèreté? Erreur de lecture? Écarté de ce courant, en passe à son tour d'être rejeté, qui, reconnaissant en Nerval et en Baudelaire ses origines, tendait à faire du songe et du « mystère nocturne » le lieu même et l'objet de son interrogation. Occulté, aujourd'hui, par Mallarmé encore, par Lautréamont. L'interroger paraît bien, pour les nouvelles démarches, sans objet, et si Roman Jakobson le cite un instant dans son étude sur Spleen de Baudelaire, ce n'est qu'au prix d'un contresens. On ne voit pas que deux études récentes, celle de Jean-Pierre Richard, Faveur de Verlaine, dans Poésie et Profondeur, celle, illuminante et si vite oubliée, d'Octave Nadal: Paul Verlaine, parue au Mercure de France en 1961, aient rien changé à une scandaleuse méconnaissance. Sans doute s'explique-t-on assez bien tout ce qui a joué et continue de jouer contre Verlaine: nulle théorie chez lui ne préexiste au chant ni ne l'accompagne (chant lui-même, l'Art poétique de 1874, frisson envolé, et Verlaine ne l'énonce ou ne le balbutie que dans le moment précisément où, de la « chanson grisé », de l'impressionnisme symbolisant des Romances sans paroles, il est sur le point de se détourner pour jamais); la poésie n'a pas suivi les chemins qu'il ouvrait; elle s'est orientée, non vers la mélodie continue, souffle, murmure expiré, vers la durée, mais vers le spatial, vers l'image et la métaphore, avec quelques retours au discours et à la rhétorique congédiés par Verlaine, vers l'éclatement, le discontinu; éclaté, pulvérisé, le vers lui-même, si bien que, jouant à même la prosodie, l'extraordinaire révolution de l'art verlainien est apparue plus que timide: imperceptible, bientôt dérisoire, « dépassée » (mais le sursaut effaré de Mallarmé: « On a touché au vers! »?). Allons, c'est toujours l'histoire littéraire qui gouverne: Verlaine est sans postérité,

*et il n'est rien qui pardonne moins. En marge, singulier et, avec infiniment plus d'art — mais cela aussi joue contre lui — aussi isolé en fin de compte que Corbière, aussi « étranger ». Par les surréalistes jugé, condamné d'avance, et sur la foi, apparemment, des anthologies : on ne peut comprendre autrement que leur ait échappé la part la plus étonnante du génie verlainien, ce rêve éveillé où l'on ne sait plus si l'on dort ou si l'on rêve, quel obscur courant brasse, isole et dénoue les objets du monde, entraîne et noie avec eux le rêveur effaré dans une suite sans fin de dérives et de réveils eux-mêmes insaisissables et comme en songe, mouvement qui culminera dans deux poèmes, admirables et relativement peu connus, de 1873 (réunis, en 1885 seulement, à Jadis et Naguère) : Kaléidoscope et Vendanges, mais dès le début, et plus qu'amorcé, il est là ; que pas davantage ils n'aient perçu, présent dès les premiers recueils et déjà descellant les formes à la fois — ordre du discours, syntaxe, prosodie — et les apparences d'un monde démarré et frappé lui-même d'irréalité, le côté hanté, « blême », égaré, « suffocant » de la rêverie verlainienne, tout se défait, tout se délite, le monde, l'être qui le rêve et se rêve, quel est le miroir, il est sans tain comme l'eau, quel est le reflet — qu'on songe, entre autres, à la dernière des Ariettes oubliées —, ni ce vortigineux tournoisement qui anime, d'un bout à l'autre, les Fêtes galantes, et qui sans cesse, ombres, buées, « vent mauvais » qui souffle, vol criard de souvenirs-oiseaux ou tourbillon de feuilles mortes, déporte le rêveur aux confins de l'absence et de la mort, l'y noie, le happe, le dissout.*

*Proust dit bien : la « constante aberration de la critique ». Et ce que l'on peut en effet se demander, c'est si on a jamais lu Verlaine. Si, ce regard vierge et neuf que la critique de son temps a été incapable de porter sur lui — Sainte-Beuve en tête, comme toujours, dont l'essai de Proust n'a pas réussi à déboulonner le mythe et qui, lui aussi, comme Anatole France, comme tous les autres, ne saura « goûter », des Poèmes saturniens, que les grandes machines ironiquement, comment en douter, démarquées de Leconte de Lisle — nul depuis ne l'a vraiment osé, vraiment risqué.*

Toute voix neuve éclate dans un temps gouverné par des modes de penser et de sentir, par des habitudes, par des formes elles-mêmes tyrannisées par une idéologie, et elle est condamnée à être en effet « inouïe » : dans ce sens, il est significatif, non pas peut-être que tous les grands recueils de Verlaine, y compris, en 1885, *Jadis et Naguère* aient été publiés à compte d'auteur, mais que tous, malgré quelques articles, et les plus amicaux ne sont pas les moins aveugles, soient passés, sans exception, inaperçus : artistes, critiques, « juges attitrés », tous adonnés aux « jeux anciens » ; la « modernité », c'est du côté du Parnasse qu'elle se cherche, ou dans le réalisme de Coppée, de Méral (auquel il est vrai que Verlaine se montrera lui-même très attentif, mais c'est pour aussitôt, dans les *Paysages belges*, dans les pièces des *Fêtes galantes* où se laissent reconnaître ses motifs, l'entraîner dans une autre aventure) : qui eût pu, dans cette voix « en allée », secrète et vertigineuse, la reconnaître, et avec elle, imperceptiblement et pour jamais, c'étaient les formes mêmes qui bougeaient. Si, Mallarmé, reconnaissant dès les *Poèmes saturniens* l'effort conscient de Verlaine « vers la sensation rendue » (et c'est déjà, par places, cette « traduction immédiate du senti » qu'exigera un jour Rimbaud), le rejet des « favorites usées », la naissance d'« un métal vierge et neuf » ; Rimbaud, lecteur, dès leur parution, des *Fêtes galantes* et, dans la lettre fameuse à Paul Demeny du 15 mai 1871, tenant Verlaine, avec Baudelaire, pour un « vrai poète », pour un « voyant ». C'est-à-dire, essentiellement, le texte est là (« Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles »), pour ce créateur d'une autre langue poétique, que Baudelaire, à ses yeux, n'a pas été (« la forme si vantée en lui est mesquine ») et que Verlaine lui-même, un jour, très tôt, ne saura plus ou n'osera plus être.

Cependant, tout aggrave le malentendu, si épais, et presque si unanime, que la modernité de l'art verlainien aujourd'hui encore en est voilée, et comment, intacte, la faire éclater ou resurgir ? La gloire vient tard à Verlaine, nourrie de scandale, de légende, de « pittoresque », et quand déjà le poète n'est plus, depuis longtemps, quo

*cet homme de lettres tirant à la ligne pour vivre ou pour survivre et dont Corbière, durement, pourra dire qu'il « écrit sous lui ». Or, s'il est vrai que Sagesse, lors de sa publication, en 1881, s'est engouffré, comme tous les recueils précédents, dans le silence, très vite pourtant c'est Sagesse que les « juges attitrés » et les autres tiendront pour l'œuvre de génie, l'œuvre inspirée, comme en témoigne le « référendum » saugrenu organisé par La Plume au début de 1896 et qui donne 91 suffrages à Sagesse, 48 aux Fêtes galantes, 31 à Romances sans paroles et à Amour, apparemment placés par un jugement aberrant sur le même plan, 27 à La Bonne Chanson! Ce choix même, que l'Université a, dans l'ensemble, longtemps confirmé, est significatif; nul doute que deux raisons, intimement conjuguées, fond et forme, ne le disent: « sujet », retour à des formes elles-mêmes rassurantes, c'est toute une idéologie déroutée par les recherches des Paysages tristes et des Ariettes oubliées — pulvérisation du sujet et démantèlement de l'architecture même du poème, répudiation du discours, congé donné à la part intellectuelle et organisatrice de l'être, primauté du mot-son sur le mot-signe, contact vierge de la sensation confusion entre le rêveur et le révé et cette face périlleuse du songe au bout de tout — qui, dans toute une part de Sagesse, se retrouve et respire. Ce qui est dès lors récupéré, c'est la part justement la plus étrangère au génie verlainien: non l'invention d'un univers poétique singulier, conjointe et indissociable métamorphose de la vision et du langage, mais l'air connu, indissociable à son tour de l'idéologie éprouvée qui le fige, le désamorçe. Car voici aussi ce qu'il faut dire, ou rappeler: la brûlante effusion, ou l'élan mystique, le vol en Dieu, dont on voudrait croire qu'ils sont à la source de Sagesse, se sont en Verlaine taris très tôt; poétiquement, la conversion, en dépit de quelques sursauts isolés, de loin en loin, s'accompagne d'un retour à peu près définitif aux formes usées que les premiers recueils avaient, précisément, fait éclater: renoué, le fil rompu du discours, le conceptuel partout, l'allégorique, et le didactisme, théologie, catéchisme, le politique bientôt, suspendent le « grelottement » de l'« âme*

orpheline », étouffent la « chanson grise », le frisson neuf, à cette « espèce d'œil double » qui faisait ensemble bouger et boiter les formes, voyait « trembloter à travers un jour trouble / L'ariette [...] de toutes lyres », substituent, au monde et dans le langage — où il est caractéristique que l'impair, la « chose envolée » cèdent le pas à l'alexandrin — un ordre reconnaissable. Tout, à nouveau, est en place, et « Les choses qui chantent dans la tête / Alors que la mémoire est absente » en ont fini de faire, vertigineusement, trembler le vers. Sauf dans quelques pièces, groupées presque toutes dans la troisième partie de Sagesse et qui, il importe de le souligner, car les dates de publication sont trompeuses, datent de 1873-1874 et succèdent donc immédiatement aux Romances sans paroles : la chanson de Gaspard Hauser, Un grand sommeil noir..., Le ciel est, par-dessus le toit..., Je ne sais pourquoi..., mais jusqu'à L'espoir luit comme un brin de paille... Le plus tardif de ces poèmes où Verlaine habite encore son souffle le plus nu : L'échelonnement des haies..., a été écrit à Suckney en 1875. Ce que, pour la dernière fois, on surprend dans de tels poèmes, c'est cet impressionnisme symbolisant dont Verlaine a été on effect l'inventeur et que, à demi sous l'influence de Rimbaud sans doute, il a mené, ici et là, dans les Ariettes oubliées, dans les Paysages belges, jusqu'aux confins de l'impersonnel. Vers ces confins, on voit déjà, dès les Poèmes saturniens, plus encore dans le songe spectral des Fêtes galantes, la rêverie verlainienne entraînée. On y surprend aussi, devant sa propre rêverie, l'effarement d'un être en proie au songe — ce n'est pas pour rien, on peut le croire, si Verlaine, en 1889, dans un poème à peu près ignoré de Parallèlement, où il voisine avec d'autres poèmes aussi peu connus et quasi hallucinés, fait une allusion mi-fourbue, mi-nostalgique à Nerval et à sa pendaison rue de la Vieille-Lanterne; quant aux mots : « La vraie vie est absente », c'est la « Vierge folle », dans Une saison en enfer, qui les prononce, et Rimbaud ne les prend nullement à son compte —, qui se sent par ce songe menacé de dissolution, et ce monde avec lui dont ne surnagent plus que des îlots de sensations isolés et dérivants, rongés, entraînés eux-

mêmes ; dès le début, une sorte de dépossession native, de déracinement — ainsi, dans la huitième des Ariettes oubliées, les chênes flotteront eux-mêmes « comme des nuées », à elles confondus, démarrés, dénoués, « parmi les buées » ; les arbres, dans la neuvième, ne seront plus qu'une « ombre », pareille à « de la fumée », qui mourra au fond de la « rivière embrumée » —, la fascination de l'absence et l'effroi de se sentir comme aspiré et bu par un fuligineux ailleurs. Ce mouvement, pour peu qu'on y prenne garde, dès le début aussi contient ou appelle la postulation inverse : si le Prologue des Poèmes saturniens, consacrant le divorce baudelairien entre « action » et « rêve », élit le songe comme la « région où vivre », les Vers dorés, écrits en 1866 et non réunis au recueil, avouent une défiance, un effroi proprement panique du rêve ; « le rêveur », y lit-on, « végète comme un arbre » et, au courant menaçant de la rêverie, c'est l'« égoïsme de marbre » d'un art « impassible » (ou du dandysme) qui est alors opposé. Ce sera, dans Sagesse, dans Bonheur, moins la foi peut-être que le dogme ; et, auparavant, le sage récitatif de La Bonne Chanson, la poésie-action des Vaincus, recueil d'inspiration socialiste qui ne verra jamais le jour mais dont Jadis et Naguère, entre autres, accueillera les débris, témoignent, chez Verlaine, de la même obsédante hantise : la norme, la loi, le mariage bourgeois, puis, persistant jusque dans le temps de Romances sans paroles, l'action révolutionnaire et le grand jour de l'avenir — ceci encore à rappeler : ce n'est pas Rimbaud, qui adhère à la Commune, c'est Verlaine —, cet avenir a beau, avec Sagesse, s'inverser et céder le pas à un « Moyen Age énorme et délicat », c'est du même exorcisme qu'il s'agit, et qu'accompagne, chaque fois, à lui lié, le même retour à des formes héritées et sans surprise, presque : le même reniement. Cette « âme » investie par la buée de la rêverie, qui « tremble et s'étonne » et qui, elle le sait, elle le dit, dans un des Poèmes saturniens « pour d'affreux naufrages appareille », dans le même temps qu'elle paraît à la marée exilante du songe s'abandonner (ou à la fatalité de ce destin que la pièce liminaire des Poèmes saturniens croit déchiffrer au front

des astres), c'est de certitudes qu'elle est en quête, dans un monde plein, ordonné, signifiant, qu'il lui importe de s'ancrer. Au prix du chant, des « formes nouvelles », de l'« inconnu » que cette rêverie panique et secrètement combattue lui découvrirait. Les Poèmes saturniens sont d'un tout jeune homme: Verlaine, en 1866, a vingt-deux ans; si l'on admet que son chant expire vers 1875-1876, cela aussi, il fallait le dire, son sillage poétique, à peine moins précoce, n'a guère été moins fulgurant non plus que celui de Rimbaud: c'est dans Poèmes saturniens, dans Fêtes galantes, Romances sans paroles, qu'il faut en lire l'étonnante inscription.

\*

Le « vague des fables »... Mais peut-être, avant d'aborder les Poèmes saturniens, convient-il de traquer plus loin cette face périlleuse du songe, sans cesse, en eux, dans les Fêtes galantes, qui affleure. Verlaine a quatorze ans quand, en décembre 1858, il envoie à Victor Hugo les premiers vers de lui que nous connaissions: La Mort. Vers bien conventionnels, assurément, et ils ne vaudraient pas sans doute qu'on s'y arrête, si, à peine tente-t-il de chanter, le visage que heurte le poète n'était précisément celui-là, ce creux, ce visage livide, cette absence; si n'y apparaissait, dès la seconde strophe, cet adjectif: livide, que les Poèmes saturniens inlassablement moduleront en blême, en morne, en blafard, et dont la plâtreuse (ou lunaire) coloration baignera, d'un bout à l'autre, les Fêtes galantes; si, enfin, le dernier poème, trente-sept ans plus tard, écrit quelques semaines à peine avant la fin, en décembre 1895, ne s'intitulait, lui aussi, à la différence près d'un article: Mort! et ne conjugait en un même mouvement la nostalgie de l'expérience rimbaldienne (dénoncée en 1873 dans Crimen Amoris, manquée ou trahie) et la nostalgie de l'action révolutionnaire (elle-même manquée, répudiée); si — testament? ultime sursaut? — l'amoureuse aspiration à la mort n'y réveillait la même horreur panique du rêve où l'âme s'engluo et vacille:



Les Armes ont tu leurs ordres en attendant  
De vibrer à nouveau dans des mains admirables  
Ou scélérates, et, tristes, le bras pendant,  
Nous allons, mal rêveurs, dans le vague des Fables.

Les Armes ont tu leurs ordres qu'on attendait  
Même chez les rêveurs mensongers que nous sommes,  
Honteux de notre bras qui pendait et tardait,  
Et nous allons, désappointés, parmi les hommes.

Armes, vibrez ! mains admirables, prenez-les,  
Mains scélérates à défaut des admirables !  
Prenez-les donc et faites signe aux En-allés  
Dans les fables plus incertaines que les sables.

Tirez du rêve notre exode, voulez-vous ?  
Nous mourons d'être ainsi languides, presque infâmes !...

*Un « en allé » ; dans la septième ariette, en 1872, les mêmes mots, étouffé, le même cri : « ce piège / D'être présents bien qu'exilés, / Encore que loin en allés » ; mortel, le rêve que le Prologue des Poèmes saturniens désignait, en 1866, comme la « région où vivre », mais que déjà pourtant la pièce liminaire tenait pour secrète fatalité ; éveil « au cœur d'une ville de rêve », « instant à la fois très vague et très aigu » et de nouveau c'est l'absence, « sang qui pleure / Alors que notre âme s'est enjui » ou bien, dans l' « interminable ennui de la plaine », ne frémit plus que le grelottement d'un être lui-même comme aboli, dans cette neige, dans ce sable, non, ce n'est pas, à aucun moment, le thème romantique de l'exil que côtoie en Verlaine une rêverie si organique, et comment l'être trouverait-il aucun appui dans cet isolement des sensations sur quoi il est bien vrai que se fonde son chant, mais la plus ténue ou la plus « fade », c'est une déperdition d'être chaque fois qu'elle provoque ou qu'elle aggrave ?*

*La « mort délicieuse » appelée par le dernier poème n'est plus, semble-t-il, la mort chrétienne de Sagesse, sens, anti-mort, recours déjà contre l' « exode » et le « vague des fables ». Étrange appel, lui-même murmuré comme en*

rêve, à une mort dont l'étreinte n'apparaît si « délicieuse » que parce qu'elle est souhaitée comme délivrance du rêve (mais, comme un lancinant leitmotiv, dans toute l'œuvre : « Ô mourir de cette mort seulette... »), et de ce rêve elle était elle-même peut-être, dès l'origine, la plus profonde, la plus secrète figure. Car ce poème considérable que nul, à ma connaissance, n'avait, avant Octave Nadal, interrogé, la dernière parole, le dernier souffle, par-delà les gâchis des années et le triste amusement de tant de vides recueils accumulés, ne me paraît pas moins irrécusablement qu'à la première syllabe de *Finnegans Wake* la dernière, que l'écho : temps à l'adverbe initial de la Recherche du temps perdu, renvoyer à cet autre poème, antérieur aux Poèmes saturniens et donc à toute l'œuvre verlainienne, puisqu'il est de 1861 (le poète a dix-sept ans) : *Fadaïses*, dont il est pour le moins singulier qu'il n'ait pas trouvé place dans les Poèmes saturniens justement, où Verlaine a pourtant accueilli, par opportunisme littéraire parfois — ainsi des pastiches de *Leconte de Lisle* — des pièces infiniment moins insolites et moins neuves ou d'un ton d'évidence moins verlainien. Mélange d'ingénuité et de préciosité railleuse, acide, comme fardée, le ton déjà, et le choix même de certains mots, ce vocabulaire galant et désuet, avec ce passage du vous au tu, c'est bien vers le vide horizon en trompe l'œil des Fêtes galantes qu'ils s'acheminent :

Daignez souffrir qu'à vos genoux, Madame,  
Mon pauvre cœur vous explique sa flamme...

Si vous voulez, Madame et bien-aimée,  
Si tu voulais, sous la verte ramée,

Nous en aller, bras dessus, bras dessous,  
Dieu! Quels baisers! Et quels propos de fous!

*A qui pense-t-on que s'adresse ce madrigal, où l'ambiguïté n'apparaît pas d'abord comme telle, puisqu'elle ne se révèle et n'éclate qu'au dernier vers, mais ne cesse d'un bout à l'autre de jouer son jeu inquiet et provocant?*

*A une Tircis, une Clymène, à une « belle écouteuse »  
Nullement, mais bien à la Mort, ouvertement courtisée,  
caressée, faite femme, et cette femme coquette de surcroît,  
désirable et désirée, qui ne feint de repousser que pour  
mieux provoquer et séduire :*

*Et le désir me talonne et me mord,  
Car je vous aime, ô Madame la Mort!*

*Jeu littéraire? Mais qui joue, et à quoi? Un jeu aussi,  
ou l'apparence d'un jeu, tant de pièces des Fêtes galantes,  
et c'est sur l'atroce rendez-vous du Colloque sentimental  
que ce jeu s'achève. Attirance et tremblement, une fascina-  
tion ambiguë, et, sous le sarcasme atténué du maniérisme,  
on ne peut pas, dans Fadaïses, ne pas lire l'aveu le moins  
récusable, et dont toute l'œuvre, jusque par le sursaut si  
tôt vanné de Sagesse, puis l'étrange cycle parodique de  
Lunes, dans Parallèlement, va témoigner. Au seuil de  
cette œuvre, Paysages tristes des Poèmes saturniens,  
Fêtes galantes, Ariettes oubliées, rien ne peut faire  
qu'il n'y ait cette cour, avance et recul, faite à la Mort,  
cette rêverie aiguë et charnelle qui la prio, qui l'agaco et  
l'enveloppe, cette « aspiration » que dit un autre poèm  
de jeunesse, ce vertige. Rien ne peut faire que tout le rest  
le monde, les êtres, les choses, l'arbre et la rivière, le par  
et l'étang, l'aube et le crépuscule, par le même « gris »  
tous deux brouillés, ne soit frappé désormais d'irréalité,  
d'inanité, que tout, corps et visages — offerts? promis?  
et nulle main, jamais, dans les Fêtes galantes, ne les  
saisit —, leur apparence ou leur reflet, le paysage lui-  
même « grêle » et « noyé » où se meuvent, mais de quel pas  
fantomatique lui aussi, des silhouettes méconnaissables,  
ne revête cet aspect « blême », lunaire ou spectral qui fait  
des fantoches des Fêtes autant d'ombres illusoirs, déjà  
menacées de se dissoudre, bues et comme happées par  
l'absence, entraînées par une « fuite » dont Le Faune et  
L'Amour par terre précisent en l'accélégrant l'affolant  
tourbillonnement, vers un livide, un innommable ailleurs.  
Qui a jamais pu prendre sérieusement les Fêtes  
galantes, et que le XVII<sup>e</sup> siècle fût à la mode n'y change*

rien, pour une « charmante » illustration de Watteau, ou de Lancret, de Fragonard? Il suffit de lire: dès le Clair de lune liminaire, ce « paysage choisi », si évidemment étranger à toute réalité, n'a pas d'autre lieu que cette « âme » innommée à même laquelle il s'étend et se brouille et qui, elle aussi, à la fin, dans le Colloque sentimental, sera, avec tout le reste, irrévocablement « en allée »; « masques et bergamasques » y chantent en vain « l'amour vainqueur et la vie opportune » : ils n'y peuvent croire; la vie déjà, avant que rien ne soit, et comment rien dès lors pourrait-il être, a cessé d'être opportune, l'amour saisissable et facile; s'ils tentent cependant de s'en convaincre, ils le font sur le « mode mineur », et c'est bien le mode même de l'œuvre, d'entrée, qui est donné : murmure, souffle, soupir; et la fêlure, dans leur chant, la dissonance, le sanglot se sont déjà introduits. Deux fois, dans ces trois frères strophes, l'adjectif triste, dont l'imprévu surgissement est renforcé, à la fin de la première, par la hardiesse de l'enjambement qui le détache, qui le suspend: « et quasi / Tristes sous leurs déguisements fantasques »; triste, le blasé, l'ésangue clair de lune: déjà les jets d'eau « sanglotent »; fêlée, blessée l' « extase »; l'ombre d'un rêve: et les intermittentes apparitions que baignera, de bout en bout, la même vague et trouble lumière par elle aussitôt sont comme effacées à demi et reprises. Le ciel pâlit et s'exténue, l'ombre des arbres trop grêles meurt à son tour; les personnages les plus fous ne sont plus bientôt que de « molles ombres bleues », dont aucun geste ne s'achève, aucun acte; leurs « propos fous », à peine balbutiés, eux-mêmes sont comme bus, confisqués, évaporés; aucun n'a l' « air de croire à [son] bonheur »; et l' « âme », en ces amants « ingénus », plus loin, les mêmes ou d'autres, qui « tremble et s'étonne », déjà aussi un secret pressentiment l'effare, la détache, la pulvérise. En vain, dans En patinant, « les cinq sens se mettent de la fête », une aspiration à se satisfaire « des baisers superficiels et des sentiments à fleur d'âme » se fait jour: les « âmes surprises » se sentent brusquement « investies ». Cette surprise, cette invasion de l'être atteint et menacé à travers la soudaine défaillance des sens, dès les Poèmes

saturniens la Nuit du Walpurgis classique les présen-  
tait; on y entendait

Des chants voilés de cors lointains, où la tendresse  
Des sens étroit l'effroi de l'âme en des accords  
Harmonieusement dissonants...

*L'effroi, la dissonance, ils sont partout ici. Qu'un rossignol chante, et il a la voix du désespoir. Le rire et la ronde du Faune ne savent que présager « une suite / Mauvaise » aux « mélancoliques pèlerins » à qui toute halte est interdite et dont, modulée en une seule coulée rythmique sans nulle pause, « la fuite / tournoie au son des tambourins ». Le même « vent mauvais » qui, dans la Chanson d'automne des Paysages tristes, roulait et entraînait la feuille morte titubante de l'être, a, dans un poème des Fêtes galantes, « jeté bas l'Amour »; comme feuilles mortes, « des pensers mélancoliques vont et viennent » dans l'espace vide du rêve; un « chagrin profond s'avoue », qui ne sait plus évoquer qu'un « avenir solitaire et fatal »: cet avenir du dénuement et de la dépossession, cette nuit creuse et blême où, dans la pièce finale, basculent le passé, les souvenirs et les songes et, démasqués, décolorés, désincarnés, réduits enfin à ce que n'avaient jamais cessé d'être les « Indolents » ajournant une « exquise mort » (la « petite mort »? c'est possible et, au bout du compte, par une autre rejoint, et la seule), les « donneurs de sérénades » et les « belles écouteuses », Tircis et Aminte, Pierrot et Arlequin, les derniers personnages de la ronde évanouie. C'est dans la cendre et l'absence que s'achève la « fête », — la rêverie; dans ce parc « glacé », sans couleur, sans lueur, sous le « ciel noir », ce sont bien des spectres, et les moins récusables, aux yeux « morts », aux lèvres « molles », qui se rencontrent et, dans l'instant, se dissolvent; non plus « fardés et peints », masqués par le clair de lune: à leur livide origine retournés, émanation, dès le début, de ce même monde d'apparences corrodées par le demi-jour des branches, la traînée, dans le « soir équivoque » ou sur « l'eau qui tremble », d'un fugace halo, et qui, atteintes, entamées déjà, n'émergèrent que pour se*

défaire. Tourbillon, effroi, soudain et définitif évanouissement, c'est là, si l'on y prend garde, le mouvement même d'une danse macabre, et, décomposée par le même clair de lune ambigu, la Nuit du Walpurgis classique où, « parmi l'ombre verte des branches », s'entrelaçaient de mêmes « formes toutes blanches » aux gestes pareillement empreints d' « un désespoir profond », où glissaient de mêmes « fébriles fantômes », n'était pas non plus autre chose. Ce profond motif, pas un instant le fard, le masque, les « propos fades » échangés n'avaient réussi à nous le dissimuler.

C'est que, partout, dans le « gris-bleu » des bois, sous le roulis des frondaisons, au cœur même de l'être qui « tremble et s'étonne », entre le poète et le monde s'interpose cette figure pressentie ou reconnue dont la lividité dénature, décolore toutes choses, dans *Melancholia* (Poèmes saturniens) rend grêle et « fade » l'odeur du réséda, donne à la femme aimée, elle-même à peine émergée des profondeurs blêmes du songe, l'inflexion de voix qui se sont tués et ne semblent parvenir, elles aussi, de ce lointain du blême et de l'absence que pour le manifester et s'y confondre. A toute étreinte tentée se substitue la nostalgie, la hantise, mais aussi la panique d'une autre étreinte, si bien que, dans *Luxures encore* (Jadis et Naguère), l'exaltation de la « Chair! ô seul fruit mordu des vergers d'ici-bas » dérive invinciblement vers cette heure au loin « où le rêve étreindra la réveuse », l'éteindra, la soufflera. (C'est de « tous les appétits vers l'Absence » que parle, significativement, la première version.)

La source même et la fin de la rêverie: que, dans les Paysages tristes des Poèmes saturniens, le regard du poète se pose sur un soleil à l'horizon, et c'est un défilé de fantômes, d' « étranges rêves », qui surgit; sur un étang, un « fantôme laiteux », entre les « nénuphars blêmes », s'y ensevelit. Voyageur exsangue, le poète s'y mire-t-il, c'est « blême » encore, et noyé, que, dans la IX<sup>e</sup> ariette des Romances sans paroles, il s'apparaît, comme attiré au fond des eaux « embrumées » par une forme invisible et inoubliable. La même, comment en douter, que *Fadaises*, en 1861, croyant jouer à demi peut-être, courtisait en

*tremblant, et partout désormais, accusant le « grelotte-ment » de l' « âme orpheline », vacante et dénouée, affleurent, sous la « chanson grise », rappel, dissonance, écho exténué, ces mots de fiançailles chuchotés dans l'enfance à une oreille absente.*

*Cela est si vrai que, jusque dans la part des Romances sans paroles la plus résolument lavée de tout littoral sentimental, certaines des Ariettes oubliées, certains des Paysages belges, où l'art se voue à la « traduction immédiate du senti », où le « je » s'abolit dans la recherche de l'impersonnel, où le verbe, comme pour mieux limiter la sensation à son sauvage et vierge éclatement, souvent se réduit lui-même au seul verbe être (« est... », « il y a... », « sont... »), s'insinue soudain le même natif effarement et le même regard hagard de nouveau troue et déchire la « chose vue »; hanté de nouveau, descellé le monde; par le même « jour trouble » brouillé, et c'est le même être suffoquant en lui, happé, assailli, qui se sent menacé de se défaire et de se perdre :*

Quoi donc se sent?  
L'avoine siffle...

ou :

Sites brutaux!  
Oh! votre halcine,  
Sueur humaine,  
Cris des métaux!

*Oui, mais dans ce monde du « cela » (« Cela gazouille », « Cela ressemble au cri doux... »), du « c'est », du « il y a », ou de la disparition complète du verbe, déjà l'on dirait que la confusion sensorielle des éléments n'est là que pour introduire, avec le quoi?, une interrogation sans réponse où déjà perce et grandit, devant le « brutal » vacillement des objets du monde isolés à la fois et comme déracinés par l'assaut bouleversant des sensations, angosse, rocul, un vertigineux affolement :*

Quels horizons  
De forges rouges!

On sent donc quoi?  
Des gares tonnent,  
Les yeux s'étonnent,  
Où Charleroi?

Parfums sinistres!  
Qu'est-ce que c'est?  
Quoi bruissait  
Comme des sistres?

*Les yeux, et les autres sens — nous le connaissons, ce tourbillon, et c'est le même, dans Chevaux de bois, qui va reprendre et emporter, « chevaux de leur âme », « l'amante et l'amant » — ne sont pas seuls à s'affoler : hanté, le monde que le poète voulait réduire à sa seule apparence sans cohérence, sans plénitude et sans signification, mais par cela même aussi condamné à n'être que ce vide ou cet « ennui » que dit la VIII<sup>e</sup> ariste, cette flottaison vague et vouée à l'errance :*

Dans l'herbe noire  
Les Kobolds vont.  
Le vent profond  
Pleure, on veut croire.

*Nul appui; la même vision imaginante, livrée au glissement et à l'annulation sans fin des sensations, est entraînée dans une même dérive où bascule aussi le monde; détourner les yeux de l'« ennui de la plaine », c'est pour en voir au ciel où flottent, indistinguables, nuages et frondaisons parsilleme<sup>n</sup>t brouillées des chênes, l'effarante réplique sans repères, pour n'y voir plus, dans les cris des loups, des corneilles, ou c'est la bise, que, « sans lueur aucune », « mourir la lune ».*



*Une telle vision imaginante ne peut desceller les formes du monde sans desceller du même coup les figures d'un langage lui non plus qui ne peut plus être stable, ordonné, signifiant. Métamorphose ou bouleversement, cette invention d'une poétique neuve que Rimbaud, dénonçant la « forme mesquine » de Baudelaire, reconnaît plus qu'implicitement en Verlaine, est à l'œuvre dès les Poèmes saturniens. Et certes il est très vrai que la primauté accordée au rêve s'accommode, dans le Prologue, du discours traditionnel: il n'est pas sûr que, chaussant les mêmes semelles de plomb, l'apparente profession de foi parnassienne de l'Épilogue ne soit, par l'exclamation quasi farceuse d'un vers comme: « Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo? », mais non par elle seulement, plus que réduite à rien: déjouée, moquée. Que la charge féroce, notamment, de Monsieur Prudhomme ne soit là pour dénoncer en les appuyant jusqu'au grotesque les mécanismes d'un art inauthentique et de la société qui, avec complaisance, s'y reflète, on ne peut, en tout cas, guère en douter. Il est très vrai encore que tout un arrière-plan sentimental, une nostalgie élégiaque sont sans cesse, jusque dans la dislocation « harmonieusement dissonante » de Melancholia, tentés d'affleurer<sup>1</sup>; que, dans Paysages tristes, la double et conjointe continuité de la modulation et de la métaphore s'essaie à partir des modèles baudelairiens de composition harmonique et que ceux-ci, dans Crépuscule du soir mystique et jusque dans Le Rossignol (mais non dans Marine, dans Chanson d'automne, dans L'Heure du berger) restent presque partout, dans cette part du livre, reconnaissables. Dans ce sens, c'est peut-être au niveau du vocabulaire que, à travers*

1. Aussi, très vite, seront-ils prêts à reprendre leur bien ot, dans les *Romances sans paroles* même, démentant l'orientation de tout le recueil, verra-t-on le cycle *Birds in the night* renouer plus qu'à demi avec le récitatif de *La Bonne Chanson*.

les hésitations d'un recueil si évidemment composite, le caractère irréductible de la rêverie verlainienne est le plus immédiatement saisissable, et cela, dans la mesure même où un art plus conscient de ses pouvoirs et de ses pièges n'en a pas atténué encore la récurrente, l'obsessionnelle germination: si l'œuvre s'inscrit tout entière sous le signe du rêve (et ce rêve sans cesse côtoie le cauchemar ou s'y abîme; c'est bien d'un mouvement fondamental qu'il s'agit, mais c'est une pente plus secrète, plus allusive qui, dans les œuvres suivantes, l'entraînera), il n'est presque pas de poème où le mot lui-même ne revienne; presque aucun non plus où n'apparaisse le mot âme, qui jamais ne désertera l'œuvre (que l'on songe à son intrusion, dès le premier poème, dans les Fêtes galantes, à sa fréquence dans les Ariettes oubliées: « Cette âme qui se lamente / En cette plainte dormante... », « Et mon âme et mon cœur en délire / Ne sont plus qu'une espèce d'œil double... », « Ô que nous mêlions, âmes sœurs que nous sommes, / A nos vœux confus la douceur puérole... », repris avec une lancination fourbus dans « Ô triste, triste était mon âme... », arrachant, dans Paysages belges, les chevaux de bois à leurs « galops ronds »), lié déjà, dans Poèmes saturniens, à un intime tremblement, ou grelottement, et déjà aussi (« tel qu'un orphelin pauvre et sans sœur aînée ») comme appelant ou pressentant ces adjectifs de l'esseulement et de l'abandon, « veuve », « orpheline », dans lesquels, taraudée par un grief essentiel, cette « âme » « en peine » et « de passage » lira un jour les signes de son destin. Attesté, par ce vocabulaire, par ces images, l'humus profond d'où sourd la rêverie poétique, mais cet univers vacillant entraîné par le même étrange roulis qui déporte aussi le rêveur est là lui-même, et flottant dans la même glauque lumière, « jour trouble », lune blafarde ou voilée, « masque nocturne », qui ne cessera plus, avant l'ordre et le grand jour de Sagesse (saisons, travaux), d'imprégner l'œuvre. Six fois, dans le bref recueil, reparait l'adjectif blême, huit fois modulé en morne, et dont on peut penser que les adjectifs blafard, fuligineux, monotone même, mais non moins l'adjectif fauve, repris quatre fois, ne sont que des modulations

encore, le mot fauve étant significativement prononcé dès la pièce liminaire et, par son association au « signe Saturne », colorant du même coup tout le « mystère nocturne » à l'exploration duquel se voue tout ce premier prologue, élection secrètement effarée déjà de « l'Imagination inquiète », d'une rêverie qui se reconnaît dès l'abord par « une Influence maligne » inséchie. Si la lune (ou le clair de lune) ne se rencontre guère que six fois (mais c'est, dans *Le Rossignol*, la même « splendeur triste d'une lune / Se levant blafarde et solennelle » qui n'éclairera que pour les dissoudre ou les reprendre les cortèges égarés des Fêtes galantes), quatre fois le mot fantôme, ailleurs trois fois modulé en spectre, en revanche, je ne crois pas qu'on l'ait remarqué et cela vaut la peine, pourtant, qu'on y insiste, onze fois au moins le mot vent traverse l'espace disparate du livre, et c'est d'un « vent néfaste » toujours, ou presque toujours, qu'il s'agit. Immédiatement ébranlé, ainsi, le thème essentiel du tourbillon qui n'en finira plus de hanter l'œuvre et qui, bouche innommée, souffle, destin, une première fois et pour jamais dans *Chanson d'automne* « emporte / Deçà, delà » l'être crispé et démanté, si « pareil à la / Feuille morte » que, aussi esseulé, aussi passivement chassé qu'elle, il ne se distingue plus d'elle, il est cela, elle est lui, à son tournoiement affolé confondu il est lui-même devenu elle. Lié à ce thème, de lui complémentaire peut-être et non moins fondamental, un autre thème, celui du roulis, ne cesse pas non plus d'être lisible d'un bout à l'autre des Poèmes saturniens ni, comme le premier, de tracer dans le reste de l'œuvre un long sillage. Par ce roulis qui brasse, dès les Poèmes saturniens, non seulement les images de l'eau, mais celles des feuillages, des frondaisons, et ce seront bientôt celles de l'air, celles des corps, l'être se sent menacé de chavirer, de se quitter ou bien, naufrage, noyade, et les choses aussi basculent, de s'engloutir. Bercement ou balancement, la douceur ou l'apaisement que semble parfois, en les mimant, promettre ce roulis, sont trompeurs : le « souffle berceur et doux / Qui vient », dans *En sourdine* (Fêtes galantes), « rider / Les ondes de gazon roux », ne fond un instant

*les « âmes », les « cœurs » et les « sens extasiés » que pour, avec le rossignol, ranimer dans les amants la « voix de [leur] désespoir »; l'étonnante hardiesse qui, dans la première ariette des Romances sans paroles, confond au roulis de l'eau, des cailloux qu'elle agite, au doux cri expiré de l'herbe, le roulis des corps embrassés dans l'amour (ou c'est, dans la seconde des Ariettes oubliées, le balancement de l'escarpolette), c'est au même congé de l'âme « qui se lamente », à la même fêlure qu'elle aboutit, si bien que, dans Sagesse encore, à peine le poète parvient-il à désarmer ou à voir « ami » ce même souffle qui « hante / la vague »; que sa « pensée » s'y identifie à une « mouette à l'essor mélancolique, / A tous les vents du ciel balancée » (mouette ou feuille, l'image, qui ne le voit, dispersion, ballottement, retrouve le motif même de Chanson d'automne), ou bien que, la nostalgie tend-elle à étouffer sous la douceur du bercement la menace latente du roulis, elle ne trouve plus pour s'y raccrocher, sous le « grand sommeil noir » qui l'écrase, que l'image d' « un berceau / Qu'une main balance / Au creux d'un caveau », l'engourdissement ou le grouillant silence de la mort. — Et c'est retrouver aussi cet amortissement protecteur des sensations — mais des sentiments eux-mêmes — dont a si bien parlé Jean-Pierre Richard et dont la nostalgie se déchiffre, dès les Poèmes saturniens, dans la multiplication des adjectifs vague et doux, ou calme, lent, sourd, dans l'élection des teintes feutrées, gris, un vert lui-même éteint — une des rares notes vives, le rouge de la lune dans L'Heure du berger, est aussitôt étouffée par le « brumeux horizon » qui la noie, la désarmorce —, dans la prédominance d'éléments comme exténués déjà : brume, ombres, fumées, dans l'amenuisement enfin des verbes eux-mêmes : trembler, frissonner, bouger, et non pas jamais : briller, mais : luire. Mais c'est bien qu'il s'agit en effet de conjurer — ou d'éloigner, de retarder —, partout à tout moment soupçonnée, en soi et dans un monde où le poète se sent obscurément traqué, épié, une lancinante menace que, disant, récitant encore naïvement l'angoisse, un des Poèmes saturniens : Dans les bois (mais il y a aussi, captif du même « dire », L'Angoisse),*

croît surprendre jusque dans ces « sources vives », « là-bas », qui « font un bruit d'assassins postés se concertant ».

Autant d'éléments cependant que l'univers poétique de Verlaine a, au moins en partie, en commun avec d'autres, et ce n'est jamais, en fin de compte, sa thématique, ou ses obsessions, ses hantises, qui, seules, décident de la nouveauté ou de la singularité irréductible d'une œuvre. S'il y a bel et bien une « révolution » verlainienne, c'est que Verlaine s'en prend dès l'abord à des formes laissées justement, par Baudelaire, intouchées. Ce qui, avec lui, entreprend de se dénouer — seul, Nerval, mais il faudra près d'un siècle pour s'en apercevoir, avait dans ses profondeurs altéré la mesure même de l'alexandrin —, ce sont les chaînes qui asservissaient le chant, la logique interne du poème à la tyrannie logique du sens, à l'intelligible. Rejetés, pulvérisés, dès les pièces des Poèmes saturniens qui déjà s'orientent vers le souffle expiré des Romances sans paroles, le discours, la structure traditionnelle du « dire », et cela, essentiellement, par la radicale métamorphose introduite par Verlaine dans le traitement du vers, métrique, prosodie, intime dislocation elle-même accordée à une dissonance fondamentale, recherche (dès Marine, dès Soleils couchants) de l'impair de l'asymétrie des allitérations et des coupes, abolition ou exténuation du mot-signe sous le mot-son, chevauement ambigu de la phrase musicale chichotée en mineur (mais toute une secrète boiterie, suspens, hésitations, au cœur même de la recherche du continu, du « grêle » étalement dans la durée, introduisent à tout moment l'imprévu et les ruptures d'un discontinu dont les Paysages belges, notamment, montrent assez qu'ils n'ont pas cessé d'avoir part au jeu poétique) et de la phrase logique dont il est vrai que Verlaine, s'il l'a désarticulée, humiliée sous le chant, n'est pas allé jusqu'à la détruire ou l'effacer absolument. Pulvérisé, le sujet, dont à peine, par places, dans Melancholia, subsistent encore quelques traces, mais ailleurs, c'est la modernité du « motif » qui frappe et l'exile; pulvérisés, le « décor-nature » et, aussi bien, le grand jour d'atelier qu'étudient ou feignent d'étudier les compositions postiches de César Borgia ou de La Mort

de Philippe II. Il n'est pas, dans les Poèmes saturniens, jusqu'à un poème en apparence aussi anodin qu'Après trois ans où n'éclate, sinon encore, dans sa vide plénitude, l'accent verlainien, l'irrécusable caractère du moins de sa « modernité », et à peine, à la lecture, conçoit-on qu'on a affaire là au thème même, en somme, de Tristesse d'Olympio. Aucun développement, aucune rhétorique, aucun mélange de la description et de la réflexion ou du sentiment. Et même, aucune description. La maison, le jardin ne sont aucunement décrits : les objets qui les évoquent sont isolés, et ils restent isolés dans l'être qui semble ne recevoir d'eux que d'immédiates sensations et déjà lui-même à ce senti, à cet immédiat presque se réduire. « Humide étincelle » du soleil sur les fleurs, « plainte » du tremble, « murmure » du jet d'eau, « palpitation » des roses et des lys balancés, des lieux de l'amour revisités seules ces sensations de la sue, de l'ouïe, vierges et indépendantes, sont rapportées, et la plus grande émotion, ce n'est pas le vocabulaire usé de la langue du cœur qui la communique, mais cette étonnante sensation olfactive qui ne clôt pas tant le poème qu'elle ne le prolonge en une sorte de nausée quasi physique, si bien que cette « odeur fade du réséda » il semble que ce soit à la fois le désespoir et le souvenir mêmes qui l'exhalent, cette intolérable fadeur qui soit souvenir, désespoir. Cela est acquis, définitif, et la suppression du comme vers quoi le comme initial du Rossignol, seul maintenu, n'empêche pas le poème tout entier de s'orienter : arbre au « feuillage jaunes », le poète, oiseaux, ce « vol criard » de souvenirs, sur lui, qui s'abattent. Brisé, l'antique chaînon qui reliait les deux pôles d'une comparaison devenue du même coup authentiquement image et accédant dès lors à cette identification absolue qui ne cessera plus de gouverner la poésie moderne, mais c'est presque d'emblée, chez Verlaine, pour se détourner de la notion baudelairienne d'analogie et de correspondance et de son au-delà métaphysique. Un tel art, que déjà aussi par endroits infléchit la résonance paramnésique de Mon rêve familial, c'est au tremblement impersonnel et effaré des Romances sans paroles, Ariettes oubliées, Paysages belges (mais

*non moins à la surréalité éblouie de Beams) qu'il aboutit : à cette extrême porosité de la rêverie verlainienne qui, dans L'Interminable Ennui de la plaine, et presque au même degré dans l'ariette de la pluie, abolit toutes frontières entre le dedans et le dehors (larmes de la pluie et du rêveur, neige-sable, au monde et dans l'être, d'un même fondamental « ennui »), substitue à l'effusion du « je », à la tentation latente de la subjectivité, une parole « en allée » qui est celle presque d'un « on » sans identité et sans support, ne butant plus au monde que sur un « cela » comme accusé à la fois et exténué par une confusion toujours plus accrue des éléments sensoriels : d'où, chez le poète, cet apeurement, ce sentiment décuplé de vacance et de dépossession. D'où, aussi, le désir, presque aussi clairement lisible dans Birds in the night qu'il l'était dans La Bonne Chanson avec quoi ce cycle renoue comme malgré lui, de lester cette parole « envolée », de l'emplir, de la ramener à soi : Verlaine n'y parviendra, dans Sagesse, dans les recueils suivants, qu'au prix de cette parole même. Perdu, le poète, par l'effroi précipité de se perdre.*

Jacques Borel.