

Paul Verlaine

Fêtes galantes
Romances sans paroles
précédé de Poèmes saturniens



Édition établie par Jacques Borel

nrf

Poésie/Gallimard

COLLECTION POÉSIE

PAUL VERLAINE

Fêtes galantes
Romances
sans paroles

PRÉCÉDÉ DE
Poèmes saturniens

*Préface et notes
de Jacques Borel*

nrf

GALLIMARD

© Éditions Messein 1896.
© Éditions Gallimard, 1973, pour la préface et les notes.

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'époque¹; 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 grise », 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 vertigineux tournoiement 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, que

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 dictent : « 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 rêvé 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 désamorce. 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 Stickney en 1875. Ce que, pour la dernière fois, on surprend dans de tels poèmes, c'est cet impressionnisme symbolisant dont Verlaine a été en effet 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 pendaïon 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 des 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 précocé, 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'englue 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 enfuie » 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

réve, à une mort dont l'étreinte n'apparaît si « délicate » 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 le 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 ?