

Hommage au F.N.R.S.

LD

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Sur Verlaine

et

l'Explication littéraire

par

Maurice PIRON

Extrait du N° 3 de 1951 des ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Sur Verlaine

et

L'Explication littéraire⁽¹⁾

PARLER de Verlaine, c'est aborder un sujet qui n'est pas exempt d'équivoque. Il y a l'œuvre de Verlaine, il y a la vie de Verlaine. Toutes deux sollicitent également notre attention et notre curiosité. Verlaine est un grand artiste qui a enrichi la langue poétique d'inflexions et de modulations raffinées, qui a su faire chanter le français avec une délicatesse qu'à divers égards personne n'avait atteinte avant lui. Grand poète, Verlaine l'est parce qu'il a célébré des sentiments et des sensations qui nous touchent encore au plus profond de nous-mêmes, et parce que certains de ses vers vibrent, comme un cristal très pur, de « ce grand son humain où se reconnaît le génie véritable » (F. Gregh). Poète de l'amour, poète des premiers aveux, des tendres nostalgies et du vague à l'âme, poète de la passion brûlante et du repentir poignant, poète tour à tour badin et sérieux, sensuel et mystique, ce musicien du cœur a créé, comme Baudelaire, mais autrement que lui, ce que Victor Hugo appelait un frisson nouveau. Aussi bien, Verlaine occupe-t-il dans l'histoire de la poésie française une place qu'il est difficile de préciser parmi les grands courants de la fin du XIX^e siècle. Au carrefour du Parnasse, du symbolisme et du décadentisme, la poésie de Verlaine participe de chacun de ces mouvements sans jamais leur appartenir tout à fait, encore moins se confondre avec l'un d'eux.

(1) Introduction à une série de huit leçons sur la langue et le style de *Romances sans paroles* et de *Sagesse*. La leçon d'ouverture de ce cours, fait à la Sorbonne dans le cadre des échanges culturels franco-belges, a été prononcée dans l'amphithéâtre Richelieu, le 8 mars 1950.

J'ai fait tantôt allusion à la vie de Verlaine. Il faut convenir qu'elle a parfois contribué plus à la notoriété de *Poor Lelian* que ses poésies, même mises en musique. On a beaucoup écrit sur Verlaine, mais on a trop écrit sur sa vie. Je sais bien que cette vie, par ses égarements, par ses scandales et surtout par les contrastes qu'elle ménage, offre à elle seule une matière extraordinairement abondante et captivante. On ne s'ennuie pas et on n'ennuie pas quand on expose le cas Verlaine, ce cas résumé en une formule brutale *Ange et pourceau*, le pourceau voisinant avec l'ange dans un même être complexe et déconcertant. L'homme Verlaine — face camuse et « sourire de faune » — nous renvoie l'image du débauché à la « sexualité amphibie » (H. Clouard), triste amant de Philomène Boudin et d'Eugénie Krantz après avoir été le louche compagnon de « la charmante Mlle Rimbaud », comme disait un contemporain facétieux et perspicace. Et si inquiétant que soit le profil de ce clochard célèbre au Quartier Latin, on ne saurait pourtant le dissocier des traits du converti de la prison de Mons, du chrétien bien pensant encore capable d'élan au sortir de ses chutes les plus lamentables.

Par son existence « en marge » et par le don qu'il eut de tirer de tant de vicissitudes les accents d'une poésie demeurée efficace en bien des endroits, Verlaine prend place, dans nos esprits, à côté de Villon, le pauvre escholier du xv^e siècle, escarpe et mauvais garçon, « tout aux tavernes et aux filles », chantre des appâts de la grosse Margot et de la ballade à Notre-Dame. Mais de la vie de Villon, nous ne savons pas grand'chose. Tandis que pour Verlaine, de la première tétée à la dernière maîtresse, nous sommes amplement renseignés. Faut-il rappeler ici le *Verlaine tel qu'il fut* (Flammarion, 1933) de François Porché, biographie copieuse, fouillée, à l'objectivité implacable? On ne s'en est d'ailleurs pas tenu au récit de la vie. On en a sondé les mystères et démonté les ressorts. Médecins et psychologues se sont disputé un si beau sujet, et c'est à la lumière de la psychanalyse qu'Antoine Adam a pu nous présenter, au cours d'une étude pénétrante, *Le vrai Verlaine* (Droz, 1936).

Dans cet orchestre varié, les Belges — vous me permettez de ne pas les oublier — ont tenu leur partie. N'était-ce pas une manière de réparation que se devaient d'accomplir, au nom de *La bonne chanson* et de *Sagesse*, les fils et les neveux de ceux qui envoyèrent Verlaine, en 1873, habiter — ô très *cellulairement!* — « le meilleur des châteaux », pour un incident tout juste passible, si l'on accepte la boutade d'un critique, des seize francs d'amende du port d'arme prohibée... ? « Verlaine, ce n'est donc pas la première fois qu'un magistrat, un juge d'instruction, s'occupe de toi » : ainsi s'exprime, pour introduire les recherches généalogiques de Léon le Febve de Vivy sur *Les Verlaine* (1928), un autre homme de robe, Thomas Braun, poète lui-même et Ardennais — comme Verlaine. Depuis les articles et les volumes publiés par Marcel Thiry, Paul Dresse, Gustave Vanwelkenhuyzen, que pourrait-on nous apprendre encore sur l'extrace wallonne de Paul Verlaine, sur les séjours en Ardenne de celui qui demeura toujours un « fils de l'ardoise » et un « loup du Nord », sur sa vie errante avec « l'homme aux semelles de vent » — plus prosaïquement « l'ami Rimb' » — sur le procès de Bruxelles et les circonstances de la conversion à la prison de Mons, etc... Oui, « les Belges l'ont soigneusement ramassé » et, pour lente qu'elle ait été à se manifester, leur sympathie chaleureuse rejoint à sa façon le panégyrique de Claudel qui, dans un de ses bons moments, réhabilitait avec un humour grave

... ce matelot laissé à terre et qui fait de la peine à la gendarmerie,

Avec ses deux sous de tabac, son casier judiciaire belge et sa feuille de route jusqu'à Paris;

Marin dorénavant sans la mer, vagabond d'une route sans kilomètres,

Domicile inconnu, profession, pas... Verlaine Paul, homme de lettres.



A mes yeux pourtant, le cas Verlaine est tout autre

que celui évoqué il y a un instant. Ce qui me frappe en tant que lecteur, ce n'est pas la trouble complexité de l'âme verlainienne dont me parlent les biographes, c'est la richesse, aux mille détails subtils, d'un art dont les critiques ne me parlent pas — ou ne me parlent qu'en des termes très généraux. Situation paradoxale! Voici donc un poète qu'on lit, qu'on aime et dont il n'est ordinairement question dans les livres, les revues et les journaux que pour des raisons étrangères à celles qui le font pratiquer par le public des « honnêtes gens » d'aujourd'hui. La biographie de Verlaine est inévitable, soit : est-ce une raison pour éviter de scruter l'œuvre? Ou, plus précisément, pour n'apercevoir l'œuvre que *dans le prolongement de l'homme?*

Le lecteur qui utilise normalement la littérature, l' amateur de beaux vers, ne cherche pas « le vrai Verlaine » dans sa vie, mais dans ce qui s'en est détaché pour réaliser désormais une destinée propre : je veux dire ses poèmes. Verlaine est *d'abord* un cas littéraire avant d'être un cas psycho-pathologique ou une illustration de la bohème des lettres. S'il existe et s'il dure, ce n'est point parce qu'il a été le lieu de rencontre de passions et d'actions que d'autres hommes ont pu également éprouver et commettre à certains moments d'une existence obscure ou ignorée, c'est — tout de même! — parce qu'il a résolu, dans le sens d'une création profondément originale, ce que Valéry appelle « les problèmes organiques de l'expression et de ses effets ». Et ceci vaut la peine qu'on s'y arrête. Par delà Verlaine et son œuvre, c'est la littérature et son usage qu'il nous faut repenser ensemble pendant quelques instants. Considérations théoriques qui nous aideront d'ailleurs à éclaircir l'objet et la méthode de ces leçons au cours desquelles j'aurai l'honneur d'expliquer devant vous des passages de *Romances sans paroles* et de *Sagesse*.



Dans le chef de celui qui la fait comme dans le chef de celui qui la reçoit, la littérature est affaire d'expression verbale, donc de style, donc de langue. Être sensible

à la littérature, spécialement à la poésie qui en est la partie la plus élevée et la plus pure, c'est avant tout être sensible à une *forme* dont la matière est la langue, à une disposition particulière que l'écrivain a su imprimer aux mots et surtout aux rapports de ces mots entre eux. (Ainsi que le rappelait Julien Benda dans la *Revue de Paris* de janvier 1950, la littérature agit sur l'homme « par l'arrangement des mots, par l'idée ou le sentiment suivi qu'éveille en lui cet arrangement ».)

Les mots sont des signes. Mais, à côté de leur pouvoir significatif, ils peuvent avoir aussi un pouvoir suggestif. C'est une chose bien connue et souvent affirmée que le langage possède une double fonction, une double fin : l'intelligibilité d'une part, l'expressivité de l'autre (2). La parole ne nous sert pas qu'à produire un état de connaissance rationnelle dans l'esprit de celui à qui nous nous adressons; elle nous est donnée également pour traduire nos sensations et nos sentiments, pour extérioriser les mouvements de notre âme, comme aussi pour « informer » les produits de notre imagination. Dès lors, la langue, qui nous sert à penser et à communiquer avec nos semblables, peut devenir en plus la substance même d'un art. En marge du *sens* des mots existent leurs *valeurs* qui dépendent de l'emploi de ces mots et parfois de leur constitution phonique, qui varient d'après leurs alliances, leur groupement, voire leur emplacement dans la chaîne d'un discours rythmé. Et ce sont surtout ces valeurs que l'artiste du langage, c'est-à-dire le poète, recherche et fait jouer. Naturellement, elles exercent un rôle plus ou moins grand selon l'esthétique personnelle de l'auteur, selon le genre qu'il pratique. Peu nombreuses et peu apparentes dans les *Épîtres* d'un Boileau ou même dans le lyrisme d'un Musset, elles forment, par contre, l'une des principales ressources de Verlaine, comme de tous ceux qui, à partir de Baudelaire, ont poursuivi l'effort, que Mallarmé

(2) Comp. l'opinion, du reste excessive, de Marcel Proust : « Chaque mot (...) a sur notre imagination une puissance d'évocation au moins aussi grande que sa puissance de stricte signification » (Cité par Léon-Pierre QUINT : *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, nouv. éd., Paris, s. d., p. 37).

devait pousser à ses limites extrêmes, de rendre « un sens plus pur aux mots de la tribu ».

Percevoir un texte poétique — je prends poétique dans son acception la plus large —, c'est donc « vivre où mènent les mots » (3), c'est faire passer en nous « le sens logique, affectif et actif » (4) dont tous les signes de ce texte sont chargés.

Vérités banales, pensera-t-on peut-être. Mais qui souffrent d'être méconnues ou obscurcies par la pratique des lettres telle qu'elle se perpétue dans les écoles et les facultés. Pour n'envisager qu'une face de la question, n'est-elle pas devenue courante la position qui confond l'enseignement de la littérature avec l'enseignement de son histoire? Il ne s'agit pas ici d'approuver telle attitude pour condamner telle autre; il s'agit de distinguer ce qui demande à être distingué.

Distinguons donc les diverses opérations auxquelles se prêtent les ouvrages littéraires.

Nous pouvons d'abord, considérant un texte, nous proposer son commentaire esthétique. Après l'avoir perçu comme il vient d'être dit, il nous est loisible de raisonner notre plaisir ou notre déception, de justifier le jugement de l'opinion éclairée (car la littérature, comme tout art, s'adresse aux connaisseurs, je n'ai pas dit aux spécialistes), ce *consensus omnium*, plus ou moins stable selon les époques, qui constitue le goût. En fait, une telle recherche revient à rendre compte des moyens dont l'auteur a disposé, consciemment ou inconsciemment, pour agir sur notre sensibilité. Capable en général de rencontrer tous les aspects d'un poème et de suivre sa courbe de pénétration, le commentaire esthétique laisse échapper, dans une certaine mesure, le contenu des œuvres romanesques et dramatiques. C'est que ces œuvres touchent à l'homme sur un autre plan encore que celui de l'expression. Si elles demeurent, comme toute littérature, « l'invention d'un monde qu'évoque le pouvoir symbolique des

(3) P. VALÉRY, *L'amateur de poèmes* dans *Album de vers anciens*.

(4) S. ETIENNE, *Défense de la Philologie*, Liège-Paris, 1933, p. 47.

mots > (S. Etienne), ce monde perd quelque chose de sa gratuité parce qu'il se situe au cœur de problèmes psychologiques, religieux, nationaux, etc., qui, tantôt par leur actualité, tantôt par leur pérennité, sollicitent l'être moral et social que nous sommes. Par là même, le critique (tel, naguère, Charles Du Bos) se trouve presque fatalement engagé, dans l'examen des œuvres d'imagination, au-delà de l'appréciation artistique qui en était cependant le point de départ et la préoccupation fondamentale. A l'œuvre considérée comme un message répond de plus en plus une critique qui se veut témoignage : ainsi la critique littéraire quitte la littérature pure sans s'en apercevoir.

On peut, après s'être pénétré d'un texte, essayer de voir comment il a pris naissance, comment il s'est élaboré chez son auteur : on en recherche alors la genèse. Pour cela, certains mettent l'œuvre en relation avec des antécédents biographiques; nous en parlons plus loin. L'opération envisagée en ce moment est celle qui a pour objet la mise à jour des éléments psychologiques et techniques qui ont contribué à la création verbale. Tâche très malaisée et qui n'est presque toujours réalisable que partiellement. Même la possession des ébauches et des états successifs d'un texte ne nous assure pas que ces documents représentent bien toutes les étapes du cheminement qui a conduit l'auteur, de la puissance à l'acte.

Le plus souvent on se contente de rechercher les sources du texte, c'est-à-dire les matériaux écrits que l'auteur a utilisés ou est censé avoir utilisés. L'étude des sources dévie de son objet quand elle s'en tient à de simples rapprochements d'idées et similitudes d'expression. Il suffit d'ouvrir l'édition critique (admirable par ailleurs) des *Premières Méditations* de Lamartine par G. Lanson ou celle de *Sagesse* de Verlaine par L. Morice pour constater quelle somme d'érudition ont dépensée en pure perte d'excellents travailleurs séduits par un jeu aussi naïf que vain.

Deux remarques s'imposent à ce propos.

D'abord, la présence chez deux écrivains de formules qui présentent des éléments communs, de *loca parallela*,

ne suffit pas toujours, loin de là, à prouver qu'il y a eu emprunt, réminiscence ou influence. Certains développements amènent des rencontres presque fatales. En littérature comme ailleurs, coïncidence n'est pas cause.

Ensuite, le danger guette le chercheur de sources de comprendre à rebours l'originalité de son texte. On s'imagine parfois définir l'intimisme de Verlaine par l'influence des poésies de Sainte-Beuve, dont il était enthousiaste, et, bien entendu, de François Coppée (on pourrait ajouter Marcelline Desbordes-Valmore); le rythme sautillant des *Fêtes galantes* s'expliquerait par la prosodie chère à Banville et à Gautier, et pour les thèmes du recueil, on rappelle Watteau. Si de telles *approximations* ambitionnent de déceler l'essence verlainienne, elles cèdent à une fâcheuse illusion. En présence d'un auteur qui n'est pas un simple épigone, l'addition de ses sources, quelque nombreuses qu'elles soient, n'aboutit jamais à la somme que représente l'œuvre achevée. Même dans le cas d'emprunts textuels irrécusables, le vrai problème demeure d'étudier l'usage que l'écrivain en a fait. Soit ce distique qui termine le *Colloque sentimental*, une des pièces les plus réussies des *Fêtes galantes* :

*Tels ils marchaient dans les avoines folles
Et la nuit seule entendit leurs paroles.*

Y. G. Le Dantec, l'éditeur des *Œuvres poétiques complètes* de Verlaine, a reconnu dans ces vers un écho du *Discours d'un amoureux désespéré* de Ronsard :

*Ainsi disois, mais les haleïnes molles
Des vents en l'air emportaient mes paroles.*

On relèvera évidemment entre les deux textes, outre l'identité du mètre et de la rime, l'analogie du schéma qui associe, dans un même mouvement de « final », la nature à une action humaine. Mais il est indispensable d'aller au-delà. L'intérêt du rapprochement est de montrer qu'il y a chez Verlaine moins de transcription réaliste, qu'un agrandissement poétique du tableau est obtenu par la présence de la *nuit*, témoin unique et confidente mysté-

rieuse, etc. Un emprunt change souvent de signe quand l'emprunteur est un arrangeur, mieux : un artiste.

Nous pouvons aussi décider que le texte envisagé fait partie d'un tout. On le considère comme parcelle d'un ensemble qui peut être :

l'œuvre entière de l'auteur;

un genre littéraire;

la production d'une époque ou d'une école, d'un pays ou d'une région.

Le texte se particularise et se définit alors moins par ce qu'il est en lui-même que par ce qu'il représente en regard d'autres textes. Ici, nous touchons à ce qui fait l'objet, soit de *l'histoire de la littérature* (s'il s'agit des œuvres pourvues d'une durée littéraire, et malgré la relativité de celle-ci), soit de *l'histoire littéraire* (s'il s'agit de la masse des œuvres à forme littéraire, quelle qu'en soit la valeur). On peut décrire la succession des chefs-d'œuvre; on peut suivre l'évolution de telles idées (l'opinion antiesclavagiste, par exemple), les progrès de tel sentiment (le goût des paysages exotiques), à travers la littérature romanesque du XVIII^e siècle; on peut chercher à savoir comment s'est peu à peu formée, à la Renaissance, la tragédie française, etc. Dans tous les cas, le propre de ces travaux est d'établir, entre les œuvres considérées, des rapports historiques. Remarquons que, bien souvent, quand on s'occupe des œuvres de deuxième ou de troisième ordre, ce point de vue reste le seul vraiment intéressant et fécond. Irons-nous demander au critique, à l'esthète, une étude sur les trois *David* de Louis des Masures? Ces œuvres sacrées, auxquelles personne ne touche, n'ont plus de « signification » que comme étape entre certaines formes du mystère à son déclin et un type naissant de tragédie : cette signification, c'est l'historien littéraire seul qui nous l'expliquera. La poésie précieuse du XVII^e siècle n'a rien laissé de valable : si on connaît encore Voiture et Benserade, on ne les lit plus. Oserait-on pourtant nier l'intérêt d'une étude de la préciosité fondée sur eux et sur leurs pareils? L'histoire littéraire triomphe là où la critique littéraire n'a rien ou guère à dire. Et l'inverse est aussi vrai...

Enfin, l'œuvre littéraire peut être considérée comme un document, et ceci sous un triple aspect.

Elle est d'abord un document linguistique, car elle reflète, tantôt plus, tantôt moins, la langue de l'époque où elle a été composée. A ce titre, elle intéresse l'histoire de la langue. Sans doute, l'histoire d'une langue ne saurait s'édifier à partir des seuls témoignages littéraires, d'autant plus qu'une distinction doit être maintenue entre la langue commune et l'usage des écrivains. Ce dernier, au demeurant, apparaîtra parfois comme négligeable : il n'y a rien à tirer de Mérimée ou de Gérard de Nerval pour l'étude du français à la période romantique; ces auteurs ont « touché » à la langue aussi peu que possible. Tel n'est assurément pas le cas de notre Verlaine dont l'œuvre, surtout dans les derniers recueils, abonde en innovations et en écarts de toutes sortes.

Un texte littéraire peut aussi être interprété comme un document historique, lorsqu'il est de nature à nous renseigner sur l'état d'esprit, les mœurs, les conditions sociales d'une période, d'une région, d'un groupe. L'érudit qui, comme G. Atkinson, étudie les idées de Balzac, contribue par le fait même à la connaissance d'une partie de l'opinion et de la société françaises entre le premier Empire et la monarchie de Louis-Philippe. D'un point de départ différent, l'historien de la vie quotidienne à Paris à la fin du XVIII^e siècle retiendra, parmi ses sources, l'œuvre d'un Restif de la Bretonne. Rappelons, ici encore, que bien des ouvrages dits littéraires des époques passées ne retrouvent un peu de vie que sur la table des historiens de métier.

De document historique, l'œuvre littéraire devient document biographique, lorsqu'elle nous parle de son auteur.

Toute œuvre, quel qu'en soit le sujet, est forcément biographique, en ce sens qu'elle a son origine dans la personnalité de celui qui l'a écrite. Plus particulièrement, une œuvre d'imagination exprime un univers qui s'est formé et a vécu, un certain temps, dans l'esprit de l'écrivain. Seulement, cet univers, une fois créé, a cessé d'appartenir à son créateur. Habité par l'âme des lecteurs (pour autant que sa forme soit « habitable »), il est un signe qui attend

et reçoit du public sa vraie et parfois multiple signification (5).

Mais, par document biographique, on entend avant tout l'œuvre qui est censée transposer, soit directement (le « je » s'affichant comme tel), soit par personnage(s) interposé(s), un moment de la vie de l'auteur. A qui ignore la complexité de l'œuvre d'art, il paraît naturel d'interpréter une œuvre semblable comme un document utilisable dans une biographie. Autrement dit, d'induire du fait littéraire un fait réel. Or, agir de la sorte, c'est bien souvent commettre un abus. Ce qu'un poète nous raconte peut avoir été authentique — et c'est, neuf fois sur dix, ce qui arrive chez les poètes adolescents, les poètes du dimanche et les poètes maladroits, en somme chez tous ceux qui s'imaginent que la sincérité artistique s'identifie à la sincérité morale. Mais le plus souvent, la confidence ou la confession a subi des retouches, un petit arrangement eshétique. Parfois aussi la réalité que le poète célèbre est entièrement fictive. Le psychisme d'un être humain où se nouent les fils mystérieux de l'intuition permet l'expression d'états moraux, même les plus opposés, qui n'ont pas été réellement vécus. Croit-on que, pour peindre le personnage trouble de Phèdre, Racine ait jamais dû éprouver quelque passion incestueuse? Que l'auteur du *Cid* reflète le bonhomme Corneille? Et que dire de Ronsard qui, après avoir chanté les amours de Marie, se lamentait, sur la mort de Marie — rappelez-vous *Comme on voit sur la branche au mois de mai, la rose...* — dans des vers qui, comme l'a établi Roger Sorg, avaient d'abord été écrits sur commande pour pleurer le trépas d'une autre Marie, la jolie Marie de Clèves, maîtresse de Henri III?...

Il existe des liens entre l'écrivain et son œuvre, mais dans ce qu'ils ont d'intime, ces liens ne sont pas discernables par les moyens dont nous disposons à l'ordinaire. Aussi est-elle vaine, quand elle n'est pas dangereuse, la tradition universitaire qui nous habitue à n'aborder une

(5) Sur cette « multiplicité », nous nous expliquerons plus loin.

œuvre littéraire qu'après l'avoir replacée dans la vie de son auteur. Cet exercice nous apprend quelque chose sur l'auteur, presque jamais rien sur l'œuvre.

Quand donc un contenu littéraire revêtira-t-il un intérêt strictement biographique? Lorsque, pour l'assurer, on disposera d'autres éléments que le texte lui-même. Ainsi, en ce qui concerne Verlaine, ce que nous apprennent diverses sources (lettres, mémoires, souvenirs de contemporains, etc.) de ses folles équipées avec Rimbaud nous aide à lire, comme par transparence, un poème du genre de *Laeti et errabundi*. Il en va presque de même de son « amitié » paternelle pour le jeune Lucien Létinois, si bien qu'au dossier de sa biographie, il est indispensable de verser, comme une pièce essentielle, les élégies révélatrices du recueil *Amour*.



Ces différentes tâches qu'appelle l'existence du fait littéraire sont assurément légitimes et utiles. Encore importe-t-il de ne pas confondre leur objet ou leur portée, de ne pas s'imaginer qu'en racontant la vie d'un écrivain, on fait comprendre son œuvre, ou qu'en dépistant ses sources, on explique son style.

Légitimes, ces opérations le sont, mais à une condition préalable : il faut que le texte ait été compris correctement et intégralement. D'où priorité de cette discipline — la philologie — qui nous astreint à lire les textes sans faire de faute, à en percevoir tous les signes ainsi qu'on l'a dit plus haut. Mais il ne s'agit pas de lire n'importe quel texte comme s'il était un écrit contemporain. Dans les tragédies du xvii^e siècle, les « funestes succès » et le « lamentable Oreste » sont, pour le lecteur du xx^e siècle, des pièges à contresens. Et l'on altère gravement la pensée d'un Montesquieu lorsque, dans la phrase célèbre « Je n'ai jamais eu de chagrin qu'une heure de lecture n'ait dissipé », on oublie qu'au xviii^e siècle, le mot *chagrin* est synonyme de mauvaise humeur, colère, dépit. Du simple fait de l'évolution de la langue, il ressort que, pour les textes du passé, nous devons être en mesure d'en saisir les mots et les

tours avec le sens qu'ils avaient à l'époque et qu'ils ont perdu depuis lors. (Je dis le sens, et non la valeur : celle-ci, étant d'ordre affectif — donc instable sur le plan de la diachronie — ne peut que se restituer très difficilement à coup sûr; elle se perd autant qu'elle se renouvelle, elle se crée au gré des publics successifs, elle fait partie de la signification *sociale* qui vient doubler la signification verbale de toute œuvre littéraire encore active (6).)

On voit ainsi comment la philologie, que tout lecteur attentif pratique, peut-être sans le savoir, repose sur une préparation linguistique ou grammaticale. Une intelligence « anachronique » des mots et des tours nous expose en effet à déranger, voire à détruire le rapport que ces mots et ces tours ont avec les autres éléments significatifs du texte.

Légitimes et utiles, les diverses attitudes possibles en face de l'œuvre littéraire excluent-elles l'idée d'une hiérarchie entre elles? Chacun va où ses goûts et ses dispositions l'entraînent, mais, toute question de préférence mise à part, refusera-t-on la primauté au commentaire esthétique? Il me semble que c'est ce genre de travail qui respecte le mieux la destination essentielle des beaux-arts, qui se tient le plus près des droits et privilèges du lecteur, cet être libre et souverain par lequel et pour lequel la littérature existe d'abord. Un poème, un roman, une pièce de théâtre ont été créés pour notre délectation (même s'ils révèlent d'autres dessous moins gratuits). On l'oublie trop

(6) Un exemple heureux de cette distinction, dont philologues et historiens littéraires s'avisent trop peu, nous est proposé par P. VALÉRY dans *Au sujet d'Adonis* : « Jamais Racine, par exemple, quand il a écrit son illustre vers :

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!

ne s'est imaginé de peindre autre chose que le désespoir d'un amant. Mais l'accord magnifique de ces trois mots, quand le temps le transporte et le fait traverser le XIX^e siècle, trouve un renforcement inattendu et une résonance extraordinaire dans la poésie romantique; dans une âme de notre époque, il se mélange merveilleusement à quelques-uns des plus beaux vers de Baudelaire. Il se détache d'Antiochus, il prend une généralité pure et nostalgique. » (*Variété I.*) Sur la multiplicité des interprétations que peuvent provoquer, en avançant dans le temps, les œuvres de qualité — idée familière à Valéry —, voy. aussi Maurice BÉMOL, *La méthode critique de Paul Valéry*, Paris, 1950, p. 35.

souvent quand on traite les textes comme des prétextes orientés vers tout autre chose que l'exercice de notre joie. C'est, n'est-il pas vrai, à force de se livrer à des recherches d'intérêt secondaire, à force d'enfourer sous les gloses inutilement savantes et parfois pédantes un objet créé cependant pour nous plaire, que l'on provoque chez les jeunes gens la réaction justifiée, hélas! et infiniment regrettable : « Dès qu'un chef-d'œuvre devient matière d'enseignement, le charme est rompu; il cesse de nous intéresser. » Pourtant, l'exercice de cette joie qui nous est dispensée par la littérature ne va pas sans exiger de notre part une réelle activité et un effort d'intelligence. Le plaisir artistique est d'ordre élevé, et notre jouissance ne sera plénière que dans la mesure où notre adhésion sera lucide. Il en est des lettres comme de ce grand vin français dont Edouard VII — si l'on croit Albert Thibaudet — disait à quelqu'un qui le buvait trop vite : « Un vin comme celui-là, on le regarde, on le respire, on le goûte, on en boit — et l'on en parle. »

« Et l'on en parle... » Mais comment convient-il d'en parler? Parler d'une œuvre littéraire, ce doit être, pour rester fidèle à l'esprit de la littérature, manifester en termes heureux la conscience que nous avons des moyens précis par lesquels elle agit sur nous. Ce n'est donc pas plus improviser un papotage brillant de chroniqueur qu'entamer une dissection desséchante de ses procédés extérieurs. Ce n'est pas non plus se borner à résumer le roman ou la pièce, ni réduire le poème à un discours en prose, ce qui serait le détruire, ni entreprendre une paraphrase, ce qui reviendrait à créer un double inutile. La critique littéraire — car c'est bien d'elle qu'il est question — n'a pas pour but d'ajouter à l'œuvre une autre œuvre inspirée d'elle et qui la prolonge, mais plutôt d'ajouter à la contemplation de cette œuvre le plaisir clairement formulé de la comprendre (7). Et que s'agit-il de comprendre en dernière analyse? Une forme. Donc un

(7) Ceci indépendamment du jugement de valeur auquel aboutit toute critique, celle, implicite, des lecteurs autant que celle des professionnels.

style, donc — dans une large mesure — un usage particulier de la langue. Après un long circuit, nous voici ramenés de la sorte à notre point de départ de tantôt.

L'art de la critique littéraire est, dans sa première démarche, un art d'interroger la langue. J'entends par là l'aptitude à percevoir la manière exacte dont le style se noue dans la langue, à révéler l'instant où la langue devient l'art. Pour le dire en passant, c'est là, me semble-t-il, que nos études atteignent avec le plus de noblesse leur point central et culminant : dans ce lieu, réservé à d'autres qu'aux purs érudits et aux modestes glossateurs, où la science linguistique et la conscience esthétique se rejoignent et s'épaulent, solidairement associées dans l'examen profond des créations de l'art verbal.

Mais comment, de façon concrète, saisir dans un texte l'épanouissement de la langue-signification en la langue-expression? Ma réponse se bornera à produire un exemple que j'emprunte, non à une pièce de Verlaine, mais à un poème de Victor Hugo considéré à juste titre comme un de ses chefs-d'œuvre : *Booz endormi*.

Ce poème a fait l'objet d'un certain nombre de commentaires. On republie en ce moment celui du regretté Maurice Grammont (8). Pages parfois intéressantes, plus souvent décevantes d'un linguiste qui néglige la langue et méconnaît la poésie. Un bon lecteur — mais pourquoi est-ce si rarement le cas des commentateurs? — qui « décolle » du texte pour en prendre une vue d'ensemble, constatera que cet admirable morceau est construit en forme de récit acheminé vers un tableau final, un nocturne largement développé dans le même déroulement narratif. Or, de ce nocturne qui se détache nettement comme le sommet poétique de l'œuvre, un lecteur ordinaire ressent le charme sans parvenir à s'en expliquer la « technique », persuadé cependant qu'il réside ailleurs encore que dans certaines beautés de détail.

Arrive le linguiste. Dans un *Essai sur la morphologie*

(8) Voy. *Essai de psychologie linguistique. Style et Poésie*, Delagrave, 1950.

de verbe français (9), G. de Poerck note que *Booz endormi* compte soixante et un imparfaits (et plus-que-parfaits). Observation juste, mais d'un intérêt qui nous paraît bien limité... On précise que l'imparfait ici en cause est celui qui, dans la narration, sert de cadre (procédé bien connu de la « narration encadrée ») : les circonstances étant rapportées à l'imparfait, la substance même du récit est fournie par le passé simple et l'action exprimée par l'emploi de ce temps apparaît alors comme un aboutissement. Voilà la théorie générale. Si nous regardons maintenant le poème de Hugo, nous voyons que l'imparfait se maintient jusqu'à la dernière strophe et qu'il n'y a pas de passé simple (10). Alors le linguiste situe la portée de son observation sur le plan de la stylistique : « Tout le poème est tendu vers un passé simple qui ne vient pas : mais tout le poème n'est-il pas le poème de l'attente? » Eh bien! cette remarque jaillit comme un trait de lumière. Qui-conque a *senti* le poème *comprend* tout à coup la vraie valeur du nocturne qui est là pour prolonger et comme pour solenniser l'attente de quelque chose d'important qui se prépare. Quelque chose que le poète nous fait pressentir dans le moment même où il le dissimule sous des images grandioses et des détails d'atmosphère : élargissement final conçu en raison même du non-achèvement d'une action que nous devinions en marche depuis le début. Sans doute, dire cela, ce n'est pas expliquer toute la poésie de *Booz endormi*, mais c'est à coup sûr découvrir le ressort intérieur de l'œuvre. Sa loi secrète, voici donc que nous la révèle un phénomène linguistique ou, si l'on veut, grammatical, perçu selon l'usage qu'en a fait l'auteur dans l'ordre du style. L'examen de la langue nous

(9) Bruxelles, Didier, 1946, p. 24.

(10) On objectera peut-être le v. 36 (... *un songe en descendit*). L'action indiquée ici par le passé simple — le rêve de Booz — marque sans doute un arrêt dans le déroulement narratif du poème, du fait qu'elle se présente comme un aboutissement du sommeil que l'auteur vient de décrire. Mais cet arrêt est momentané, l'action à laquelle il correspond étant enrobée dans une action principale, celle vers laquelle tend précisément le poème. Et celui-ci repart aussitôt à l'imparfait.

introduit ainsi au cœur de la beauté littéraire, tandis que l'érudit qui, pour commenter l'alexandrin fameux : (*La terre*) *Était encor mouillée et molle du déluge*, se borne à nous renvoyer à Bossuet, nous détourne, nous distrait de cette beauté.

Interroger la langue d'un texte pour en recueillir avec précision les subtils effets, les échos assurés et merveilleux, est-ce là céder au facile subjectivisme dénoncé depuis un demi-siècle par les tenants de l'histoire littéraire? N'est-ce pas plutôt rassurer ces derniers, tout en les invitant à entendre raison? Sous prétexte de fuir un impressionnisme stérile et dangereux qui sévissait dans les chaires et les journaux de l'autre siècle, on a trop répandu l'idée que la méthode historique présentait seule, en matière d'explication littéraire, des garanties « scientifiques », que, seule, elle mettait à l'abri des interprétations fantaisistes et des aventures de l'extra-texte. L'histoire littéraire serait ainsi appelée à prémunir la critique littéraire contre les dangers de l'intuition et les incertitudes du goût personnel (11). On n'en est pas moins forcé d'admettre que c'est l'usage de celui-ci et de celle-là qui permet le contact de l'œuvre avec le lecteur. Le maître de l'histoire littéraire française le reconnaissait franchement, lui qui, ayant séparé ce qu'il faut savoir de ce qu'on peut sentir, se résignait ensuite à laisser la sensibilité explorer à ses propres risques « l'effroyable inconnu ». Aussi bien, devant la beauté littéraire et le génie individuel, l'école de M. Lanson salue... et passe.

Agirons-nous de même? Il est utile, il est nécessaire de le répéter : l'histoire littéraire, érigée en méthode d'explication, ne peut éclairer que l'aspect historique des œuvres; leur aspect littéraire comme tel lui échappe nécessairement. Quand il s'agit des grandes œuvres, je ne dis

(11) Voy. récemment Fernand BALDENSPERGER : « Les services mutuels que se sont rendus *critique* et *histoire littéraire* sont évidents : si la première s'efforce d'échapper au simple impressionnisme, c'est que le but majeur des recherches historiques ne lui demeure pas étranger » (*La critique et l'histoire littéraires en France*, New-York, 1945, p. 13).

pas que l'aspect historique qu'elles comportent soit négligeable; mais je dis que c'est un non-sens de vouloir déga-ger la signification de ces œuvres de ce qui, loin d'en cons-tituer la partie essentielle et durable, n'en représente qu'un à côté souvent épisodique dont les conséquences ou les effets sont aujourd'hui révolus — et comment ne pas sourire chaque fois que certaine suffisance magistrale nous contraint à rechercher le « vrai » *Tartuffe* ou le « vrai » *Misanthrope* à travers des *ana*, sous le papier jauni des libelles? La « méthode historique de la critique littéraire » (12) a dès lors l'inconvénient d'asseoir la cri-tique sur des fondations qui ne sont pas les siennes. Pré-férons la méthode philologique de la critique littéraire, qui est déjà la critique en somme : critique d'analyse tex-tuelle précédant la critique synthétique qui explique les ensembles, qui classe et qui juge. Préférons-la, d'abord parce qu'elle prend l'œuvre dans la totalité de sa forme, en son centre comme à sa périphérie. Ensuite parce qu'elle demeure l'unique moyen de faire pleinement droit à la sensibilité du lecteur tout en l'empêchant de se perdre dans l'arbitraire, le vague et l'à peu près. La marge d'im-pressionnisme que la méthode historique s'oblige à laisser subsister, la philologie la cerne, la réduit, la confine à son domaine légitime mais restreint. Car, au regard de toute interprétation verbale attentive d'un texte, les mots ont un sens et non plusieurs, leur arrangement produit tel effet et non tel autre, les nuances stylistiques ne sont pas indéfinies, mais, au contraire, strictement définies par le contexte. Heureux alors le lecteur pleinement réceptif — l'appellerai-je encore philologue? — qui possède la connaissance réfléchie des ressources grammaticales et des moyens d'expression de la langue jusqu'à pouvoir sonder les profondeurs les plus intimes du style le plus individuel! Et qui joint à cette science, à ce don de péné-tration linguistique, le don, plus rare encore, de trouver au sortir de son investigation le langage adéquat et ces

(12) Formule suggestive dont M. Daniel MORNET a fait le titre d'un article de la *Romanic Review*, t. XIX, 1928, p. 324.

formules éclairantes qui libèrent soudain notre enthousiasme...

Ajouterons-nous que l'art d'interroger la langue est une longue et difficile patience? « La biographie, constatait Valéry, est plus simple que l'analyse. » Et, du coup, nous revoici devant Verlaine si souvent biographié, si peu analysé.

Notre analyse de la langue et du style de *Romances sans paroles* et de *Sagesse* se fera dans la soumission totale au texte. Elle s'efforcera d'ordonner et d'amener au jour de l'expression claire, mais en le contrôlant, en l'épurant sans cesse par une « philologie » à la fois rigoureuse et souple, tout ce fond d'émotions, de réactions spontanées et d'arrière-pensées que fait naître ou que laisse chez les amateurs de poésie (et je me plais à vous considérer tels) la lecture fidèle d'un poète qu'on aime, c'est-à-dire qu'on aime à relire.

Dans un volume des *Hommes de bonne volonté*, Jules Romains prête à l'un de ses personnages, Jerphanion, candidat à l'agrégation, cette pensée que plus d'un d'entre vous a sans doute déjà faite sienne, non sans amertume : « En ce moment hélas! je ne lis pas les poètes, je les explique. Mais plus tard quand je pourrai les lire sans penser au concours, quelle revanche!... » (13).

Cette revanche, je vous propose de la prendre ensemble, dès à présent, puisque aussi bien, pour nous, expliquer Verlaine ne sera rien d'autre que le lire à haute et explicite voix de lecteurs qui ont l'ambition de se rendre à eux-mêmes un compte exact de leur aventure parmi les chefs-d'œuvre.

Maurice PIRON,
Professeur à l'Université de Gand,
Professeur d'Echange à l'Université de Paris
(Faculté des Lettres).