

LA POÉSIE BRITANNIQUE

ET

BAUDELAIRE

Toute la littérature actuelle, et surtout celle que l'on appelle symboliste, est baudelairienne, non sans doute par la technique extérieure, mais par la technique interne et spirituelle, par le sens du mystère, par le souci d'écouter ce que disent les choses, par le désir de correspondre, d'âme à âme, avec l'obscur pensée répandue dans la nuit du monde.

REMY DE GOURMONT.
(*Le Livre des Masques.*)

I

On sait comment, à propos du cinquantième de la mort de Baudelaire en 1917, s'est ravivée entre lettrés la vieille querelle qui mit aux prises les partisans de l'esthétique — disons traditionaliste — et les symbolistes. Querelle passionnée puisque, en haine de ces derniers, M. Edmond Haraucourt n'a pas craint d'attribuer à leur pensée une origine germanique à un moment où l'Allemand menaçait l'existence même de notre patrie... Querelle irréductible, car ce sont deux idéals, deux conceptions contraires de l'art qu'elle oppose : les traditionalistes demeurant convaincus que la poésie procède de la raison et les symbolistes ou leurs continuateurs qu'elle relève de l'intuition.

Aussi bien, quand M. Haraucourt reproche aux symbolistes leur inspiration étrangère, ne se trompe-t-il qu'en les

accusant de l'avoir été puiser outre-Rhin (1). Les symbolistes, en effet, ne sont pas poètes de la façon que nous entendons, ici, qu'en le soit. Tandis, comme l'a déclaré Brunetière (2), que « presque personne n'a écrit en France qu'en vue de la société, sans jamais séparer l'expression de la pensée de la considération du public auquel il s'adressait, ni, par conséquent, l'art d'écrire de celui de plaire, de persuader et de convaincre », les symbolistes, au contraire, n'ont jamais eu d'autre foi que celle du caractère essentiellement individuel de la poésie (3).

Lors même qu'un Français affirme, comme Voltaire, que la poésie est « la musique de l'âme », les sentiments qu'il exprime dans ses vers sont ceux que l'on reconnaît à l'humanité, en général, et dépouillés de toute émotion particulière.

La langue française, écrivait déjà Diderot (4), est plus propre aux sciences et à la philosophie, moins à *la poésie* et à l'éloquence (?) que le grec, le latin, l'italien ou l'anglais. *C'est la langue de l'esprit ou du bon sens ; les autres sont la langue de l'imagination et des passions.*

L'esprit français, observait plus tard P.-J. Proudhon (*Napoléon I^{er}*),

est un esprit de clarté, de finesse, de précision, d'élégance, très peu poétique en lui-même.

Et encore dans le même ouvrage :

La nation est sobre de poésie, comme elle est sobre dans sa poésie.

(1) Comme l'a dit Remy de Gourmont (*La Nouvelle Poésie française*), « quand il se fait un changement dans la littérature d'un pays, la cause en est toujours extérieure ».

(2) *Etudes critiques*, 5^e série.

(3) Remy de Gourmont, *Préface du Livre des Masques*, écrit du symbolisme qu'il y faut voir « même intempestive, même prétentive, l'expression de l'individualisme dans l'art » ; or, c'est là précisément ce que voyait déjà M. Pierre Lasserre dans le romantisme... Mais on sait combien les symbolistes ont médité des romantiques. C'est donc que Remy de Gourmont ou M. Lasserre se trompe... Nous verrons bien...

(4) Lettre sur les sourds-muets.

Baudelaire, avec plus d'âpreté, dénonçait « l'horreur de la France pour la poésie (1) » ; et Alfred de Vigny, à qui sa connaissance de la société et du génie anglais offrait des points précis de comparaison avec nous, notait dans son *Journal* :

Les Français n'aiment ni la lecture, ni la musique, ni la poésie, mais la société, les salons, l'esprit, la prose.

« Nous sommes une nation ennemie née de l'art et de la poésie », affirmait à son tour Leconte de Lisle (2). Enfin, un critique, qu'on ne saurait trouver suspect de jugements extrêmes, P. Albert, a écrit dans son ouvrage sur la *Littérature française des origines à la fin du XVI^e siècle* :

Ce que nous préférons à tout, ce que nous exigeons en tout, c'est la clarté, l'ordre, le bon sens. Les spéculations sublimes de la métaphysique nous attirent peu ; du respect involontaire qu'elles nous inspirent d'abord, nous passons vite à la raillerie légère, dédaigneuse. Nous ferions peut-être quelque difficulté d'avouer que nous n'avons ni le goût, ni l'intelligence de la haute poésie, que Pindare et Dante nous échappent et, pour tout dire, nous ennuiant, que nous retrancherions volontiers les deux tiers de Shakespeare et les trois quarts de Milton, et que la seconde partie du *Faust* de Goethe nous paraît un logogriphe pénible. En revanche, Boileau tient un rang très honorable dans l'histoire de notre poésie : nous avons salué du nom de *grand lyrique* Jean-Baptiste Rousseau ; et il y a quelque quarante ans, les *Messéniennes* de Casimir Delavigne nous ravissaient d'enthousiasme comme les chansons de Béranger.

Sans doute, trouvera-t-on de telles assertions sévères. Elles me semblent, en tout cas, fort propres à appuyer et à

(1) Lettre du 18 février 1866 : « Je m'ennuie en France, écrivait-il encore (*Mon cœur mis à nu*), parce que tout le monde y ressemble à Voltaire l'anti-poète. » Il est plaisant de remarquer qu'il se trouve ici d'accord avec Emile Faguet, son détracteur... Celui-ci n'a-t-il pas écrit, en effet, dans ses *Études sur le XVIII^e siècle* : « Voltaire, lui, nous ressemble. L'esprit moyen de la France est en lui. Un homme plus spirituel qu'intelligent et beaucoup plus intelligent qu'artiste, c'est un Français »... A diverses reprises, Baudelaire revient dans ses notes, *Polémiques*, sur le prosaïsme de l'esprit français : « Poésie française, veine tarie sous Louis XIV » ; « Poésie à fleur de peau », « Paquets de poètes accouplés comme bassets et levriers ».

(2) Charles Baudelaire : *Les poètes contemporains*.

me permettre de préciser mon opinion touchant nos dispositions, foncières ou acquises, à l'égard de la poésie.

Nous n'avons presque jamais compris, nous ne comprenons encore qu'exceptionnellement aujourd'hui, que la poésie puisse se proposer d'autres fins que des fins morales ou sociales, et l'on a entendu, peu avant la guerre, des hommes de la valeur de M. Georges Le Cardonnell traiter de *barbares* et d'*unijambistes* les symbolistes pour leur prétention de « créer des œuvres qui réagiraient contre le Naturalisme, le Parnasse, une certaine poésie philosophique... des œuvres... où l'on ne trouverait jamais l'expression didactique d'une idée ou d'un sentiment anecdotique ».

Classicisme et didactisme resteront deux mots, en France, inséparables l'un de l'autre, aussi longtemps que nous confondrons les modalités de la poésie avec celles de la prose.

Quand Auguste Comte assigne à la poésie « sa position systématique entre la philosophie et la politique, comme émanée de l'une et préparant l'autre » (1), il ne fait que constater un état de choses particulier à notre littérature. Soumise, dès l'aurore des temps modernes, à la discipline intellectuelle de l'antiquité romaine — bien plutôt que grecque — la poésie classique française s'interdit de chercher ailleurs que dans le domaine envahissant de la prose la matière de son inspiration. C'est cette discipline qui commande toutes les œuvres en vers que nous produisons à dater de la fin du moyen âge, c'est-à-dire à partir du moment où se fait notre unité politique et où s'instaure chez nous le régime de la soumission de l'individu à la collectivité. A son apogée, ce régime engendre ce qu'on a appelé « l'honnête homme », l'homme éminemment sociable, et qui ne demande à la poésie que de formuler avec agrément et symétrie, clarté, élégance et bon ton, des vérités moyennes

(1) *Système de philosophie positive* (Tome II, pages 280-288).

et généralement acceptées. Brunetière a fort excellemment montré combien cette poésie est imbue de l'esprit de société ou de sociabilité, et à quel point elle tend à l'impersonnalisme (1) :

Sous l'influence de cet esprit nouveau, écrit-il (2), dont la politique d'Henri IV, les réunions tour à tour tant célébrées ou tant moquées de l'Hôtel de Rambouillet, *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé, la poésie de Malherbe, la tragédie de Corneille, les progrès du théâtre classique sont autant de manifestations, — il se constitue des *modèles* en tout, et la *grande règle, la règle des règles*, devient de ressembler aux autres (3).

Les œuvres que l'écrivain en vers propose, dès lors, à son auditoire raffiné doivent avoir toutes l'accent mesuré de la conversation. Ce sont récits, pour la plupart du temps, dissertations sur l'amour, plus rarement sur le charme de la nature — qu'on n'est pas assez solitaire et contemplatif pour goûter, — traités sur l'art d'écrire ou l'art des jardins — où l'on se plaît tant en galante compagnie, — contes, chansons, madrigaux et maximes, charades et rébus mêmes... Le tout dépourvu d'émotion ; l'émotion étant malséante (4). On ne saurait s'oublier au point de faire de grands gestes et de prendre des allures pathétiques entre gens comme il faut. Feuilletons de nouveau, Brunetière :

Dire d'un homme qu'il est « singulier », c'est dire de lui qu'il

(1) De là les comédies dites de caractère, les maximes, les ouvrages didactiques, les fables mêmes... On étudie l'homme moral dans ses rapports sociaux avec les hommes, non avec la nature. On l'isole, dans un milieu de convention, du reste de l'humanité. Il n'est point personnel ; point original. Il obéit à une sorte de subjectivisme collectif très rigoureux et ne réagit que sous l'influence des lois de son pays et des mœurs des gens de sa classe.

(2) *Les origines du lyrisme contemporain*.

(3)... « De là, le moule classique, avait déjà précisé Taine (*Les Origines de la France Contemporaine*, Tome, I : *L'Ancien Régime*) : il est formé par l'habitude de parler, d'écrire et de penser en vue d'un auditoire de salon. »

(4) « La poésie proprement dite, celle qui tient du rêve et de la vision, ne saurait naître... Jamais on n'entend le cri involontaire de la sensation vive, la confiance solitaire de l'âme trop pleine qui ne parle que pour se décharger et s'épancher » (Taine : ouvrage cité). On a peur du ridicule ; et comme on cherche avant tout l'approbation, on applique ses facultés à la poursuite de l'expression technique. « En poésie, le Français choisit plutôt qu'il n'invente », observe l'Américain W. C. Brownell (*French traits*).

est de « mauvaise compagnie », et à ce propos, regardez-y bien, « misanthrope », sous la plume de Molière, est exactement synonyme « d'insociable » ou « d'incivil ». Les vertus de commerce, ainsi qu'on les appelle, sont devenues les premières de toutes. On ne doit seulement plus rire ou pleurer, s'égayer ou s'indigner, se blesser ou s'amuser, que de certaines choses, et encore d'une certaine manière, déterminée, réglée, fixée par l'usage mondain. Comme on se fait une certaine toilette, comme on passe un certain habit pour aller « dans le monde », il faut, désormais, qu'on revête un certain esprit.

Ce à quoi l'on vise, en particulier, dès qu'on écrit en vers, c'est sinon toujours à ce *joli* dont parle dédaigneusement Stendhal, du moins à cet équilibre et à cette simplicité de diction qui sont la merveille inimitable de notre génie et qui conviennent le mieux, sans doute, pour fixer l'essentiel des connaissances humaines et pour formuler des vérités universelles ou seulement nationales. On ne désire pas, ici, que le poète étonne par les manifestations extraordinaires de sa sensibilité, ou par l'originalité de son imagination, mais qu'il exprime, au contraire, avec tout le respect qu'on doit aux sentiments admis et aux lois qui régissent les sociétés, de sages formules religieuses, politiques, psychologiques et morales. Le vers, instrument qui sert à forger ces formules, est si peu d'une autre essence que la prose qu'on le mêle à ses relations de voyage (La Fontaine) ou qu'on en farcit ses lettres pour leur donner, tout juste, un peu plus de piquant (Voltaire).

Comme la prose, il puise directement dans la réalité commune ; il en désigne seulement les objets par des noms conventionnels (1). Il parle une langue châtiée que chacun doit entendre, s'il a des lettres, l'esprit exercé aux allusions, apte à suivre le jeu des comparaisons et des métaphores ou des périphrases, et s'il n'ignore rien de la mythologie, de

(1) « Tout mot propre est banni de la poésie ; quand on en rencontre un, il faut l'esquiver ou le remplacer par une périphrase. Un poète du dix-huitième siècle n'a guère à sa disposition que le tiers environ du dictionnaire » (Taine : *Origines de la France Contemporaine*).

la « fable », comme on dit encore... L'idéal, pour le poète, est de se rendre compréhensible à tous ; sa tâche, selon la définition de Marmontel, « le mensonge connu pour tel ». Rien de spontané dans sa création ; rien d'imprévu dans le plaisir qu'elle procure, et qu'on peut dire concerté.

« La France, pays de raisonnement, a observé Baudelaire (1), aime l'effort de l'esprit. » C'est l'effort d'un esprit adroit à vaincre la difficulté (2) que le public français attend du poète. Il déteste qu'on la surprenne par des innovations, qu'on le mette en présence d'énigmes dont — pour trouver le mot — il ne pourrait recourir à son intelligence, et qui requerraient non la mémoire de son esprit, mais de sa sensibilité, non le concours de sa connaissance et de son attention, mais de son cœur.

« Ce qu'il nous faut, c'est le vrai dans l'art encore plus que le beau », s'écriait Jacques de Biez. W. C. Brownell, qui cite notre critique, ajoute ce commentaire à sa déclaration :

C'est parce que la France place le beau dans l'art au-dessous du vrai, qu'elle a été dépassée jusqu'ici, dans la peinture et la sculpture par les Italiens, dans la musique par les Allemands, dans la poésie par les Anglais, quoique Victor Hugo, dressant la liste des grands poètes, ne craigne pas de mettre Voltaire à côté de Dante et de Shakespeare (3)...

Profondément raisonnable et méfiant qu'on le dupe, le Français ne veut pas voir mêler la fantaisie de l'action à la vérité des caractères et le surnaturel au naturel. Il ne supporterait pas qu'on lui montrât un spectre sur la scène comme le fait l'auteur d'*Hamlet* et le récit d'un songe est le

(1) *L'art romantique*.

(2) Qu'on relise Stendhal : « Nous aimons beaucoup un tableau, ont dit les Français, et ils disent vrai, mais nous exigeons, comme condition essentielle de la beauté, qu'il soit fait par un peintre se tenant constamment à cloche-pied pendant tout le temps qu'il travaille » (*De l'amour*). Voltaire a posé, du reste, en principe que le mérite capital de la poésie réside dans la difficulté vaincue. C'est par cette théorie, si française, que les Parnassiens, en réaction contre les négligences des Romantiques, rejoignent les pseudo-classiques.

(3) *French Traits*.

maximum de ce qu'il peut supporter de merveilleux dans une tragédie (1).

Un art perceptible à tous, faisant allusion à des idées communes à tous, usant de mots et d'images de convention, voilà donc ce qu'est la poésie classique en France, sans préjudice des qualités de pittoresque qu'elle a acquises, chemin faisant, jusqu'en plein XIX^e siècle, c'est-à-dire jusqu'à Victor Hugo. Les dissertations morales et les narrations de ce poète éclatant continuent, en effet, la tradition littéraire française et Emile Faguet a été parfaitement justifié d'écrire qu'il s'atteste par-dessus tout scolaire. Non seulement sa phraséologie s'apparente au style des « honnêtes gens », mais elle est ce style lui-même descendu — sans peur de se vulgariser — des salons dans les assemblées populaires, pour y trouver un auditoire plus vaste pour son éloquence (2).

Sans doute, y a-t-il en Victor Hugo autre chose qu'un vaticinateur. Mais son œuvre, dans son ensemble, comme celle de la plupart des Romantiques, n'échappe pas au reproche de didactisme qu'on peut faire à ses devanciers. Elle est oratoire et impersonnelle. Quoique Brunetière ait défini le Romantisme « le triomphe de l'individualisme ou l'émancipation absolue du moi » (3), — définition reprise par MM. Lasserre et Maurras, — ce qui frappe surtout en lui, c'est le caractère général des sentiments qu'il exprime ; et M. E. Barat a très à propos observé (4) que Victor Hugo est « un pseudo-classique violent », et que la poésie de Lamar-

(1) Quand il traduit *Macbeth*, Ducis relègue les sorcières dans la coulisse et les remplace par un songe... C'est qu'il n'a pas oublié comment a été accueillie par le public et la critique l'apparition de Ninus dans cette *Semiramis* où Voltaire a, sans conviction, suivi l'exemple de Shakespeare et celui d'Eschyle. Voltaire croyait si peu au merveilleux dont il usait, il en était si dégoûté, comme l'a fort justement observé Lessing, que son spectre ne fait que « des choses contraires à toutes les traditions, à toutes les bonnes coutumes en honneur chez les spectres » (*Dramaturgie de Hambourg*).

(2) « A une littérature de cour succède une littérature du peuple. » (V. Hugo, préface d'*Hernani*).

(3) *Manuel de l'histoire de la littérature française*.

(4) *Le style poétique et la révolution romantique*.

tine se révèle aussi impersonnelle que celle de Lebrun ou de Parny. Rien de moins révélateur que ses confidences ; rien de moins original-que son expression des sentiments de la religion et de l'amour. *Le Lac* n'est qu'un lieu commun harmonieux. En vain chercherait-on dans ce poème quelque détail qui révèle le caractère de la sensibilité et précise la nature de l'émotion des amants qui vécurent l'heure ineffable qu'il rappelle.

Elégiaque, Lamartine n'avait, du reste, aucun sens de la réalité, et il ne s'est pas mieux dépeint qu'il n'a connu le monde.

Le romantisme, qui correspond, en politique, à la chute de l'Empire et à un essai impuissant de retour à l'Ancien Régime, est un acte d'émancipation de la pensée. Chez les plus conservateurs de ses écrivains, il emporte avec soi une part d'exaltation généreuse, ou seulement de turbulence, qui favorise l'affirmation de l'individualité. Et donc, Brunetière, et après lui MM. Pierre Lasserre et Charles Maurras n'ont pas eu tort de l'accuser d'instaurer le règne du moi. Mais il faut prendre garde. S'il en revendique les droits, il l'exprime à peine mieux et avec plus de précision que le classicisme. Il parle en son nom plus qu'il ne le laisse parler. Dit-il « je », c'est « nous » qu'il faut entendre (1). Son moi est généralisateur, et lorsque Victor Hugo s'écrie : « Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous » (Préface des *Contemplations*), il ne reconnaît pas seulement que l'homme ne saurait s'étudier sans instruire par cela même l'humanité ; il se pose en champion de la cause de l'individu et des droits de la raison (2). Défenseur des passions de l'homme, au nom de cette même raison, contre les dogmes ou les préjugés qui les asservissent, il

(1) « Et où trouve-t-on, demande justement M. G. Lanson, si ce n'est chez Victor Hugo, l'expression littéraire de l'âme confuse et généreuse de la démocratie française dans la seconde moitié du XIX^e siècle ? (*Manuel de la littérature française.*) »

(2) La déesse raison est descendue du piédestal où l'avait placée Robespierre pour devenir la Muse ou l'Egérie des poètes et des écrivains les plus exaltés du Romantisme.

les peint plus mal que les classiques qui les combattaient. La forêt l'empêche de voir l'arbre; et ce n'est que quand il s'abandonne à la joie d'évoquer les mythes du passé ou qu'il anime fantastiquement les choses, qu'il devient vraiment lyrique et personnel. C'est qu'à la vérité on peut être plus lyrique, plus personnel en parlant des autres qu'en se racontant; en brossant le tableau de la vie des hommes (« toute l'histoire comme vécue et soufferte personnellement », selon le mot de Nietzsche) qu'en faisant le récit de ses bonnes ou de ses mauvaises fortunes; et Alfred de Musset, par exemple, est assurément plus original dans son théâtre, où il ne se met pas directement en scène, mais où se révèle son imagination mélancolique, sa sensibilité délicate et sa fantaisie, que dans ses poèmes ou ses confessions, trop souvent déclamatoires, et qui prennent à partie Voltaire et l'irréligion, Napoléon et les guerres de l'Empire, etc... Fréquemment les Romantiques ont donné dans les confidences et la rhétorique sentimentale, sans rien nous révéler d'essentiel, et à cet égard les prosateurs l'emportent en subtilité psychologique sur les poètes au XIX^e siècle (1).

Ces derniers marquent, sans doute, un progrès sur leurs prédécesseurs immédiats pour qui, seul, valait le travail de l'intelligence, et, sans doute aussi, fallait-il qu'ils crussent à l'étalage, même puéril, de leurs inquiétudes et de leurs regrets pour qu'il nous fût donné d'observer quelle distance sépare l'émotion véritable de son ostentation; l'analyse profonde et intime du moi de son affirmation naïve et violente (2). Ce qu'on a appelé l'individualisme du

(1) Quoi de plus faux et de plus arbitraire, cependant, que le roman romantique, celui de George Sand notamment; et quelle valeur documentaire attribuer à de pseudo-confessions comme *Elle et lui*?

(2) « Le Romantisme, écrivait dernièrement M. Léon Daudet (*Victor Hugo ou la légende d'un siècle*: « Revue Universelle », oct. 1920), est une espèce de codification du dérèglement, en politique, en morale, en esprit, en syntaxe, et, comme tel, une béatification de l'impulsivité. » J'avoue préférer cette définition, quelque excessifs qu'en soient les termes, à celles de Brunetière et de M. Pierre Lasserre. Avec ce sens intuitif de l'art et des hommes, qui fait le meilleur de son originalité, l'auteur de *l'Hérédoy* précise très judicieusement, me semble-t-il, le caractère démocratique de la révolution des poètes de 1830,

xix^e siècle n'est que la continuation de l'humanitarisme du xviii^e. Il est tout éloquence et raisonnement, ou prétention à la raison, et la sensibilité des admirateurs et disciples de J.-J. Rousseau diffère à peine de la sensiblerie de ses contemporains. Fougue parfois généreuse, le mouvement qui exalte les Romantiques les oblige à sortir d'eux-mêmes, à s'aller mêler à la foule suivant l'impulsion donnée par les Encyclopédistes. Ce n'est qu'au milieu d'elle qu'ils réalisent leur plein épanouissement, et chez les plus grands d'entre eux, du reste (Chateaubriand, Lamartine, Hugo), le poète se double d'un homme politique. Quand Alfred de Vigny notait, dans ce même *Journal* auquel il a été déjà fait allusion : « Les Français ont de l'imagination dans l'action et rarement dans la méditation solitaire », croyez bien que l'exemple des écrivains de son temps ne laissait pas de le confirmer dans son opinion. De là, le caractère superficiel de leur étude du moi. Ils n'ont pas assez longuement médité ; ils ne se sont pas assez curieusement repliés sur eux-mêmes ; ils n'ont pas assez cultivé leur vie intérieure pour exprimer dans leurs poèmes autre chose que des lieux communs sentimentaux ou de juvéniles émois sensuels (1).

Veut-on savoir où ils témoignent d'une véritable originalité ? C'est dans les tableaux qu'ils font de la nature. Ils la voient, comme devait dire l'autre, « à travers un tempérament », et ils la peignent avec une verdeur d'accent, un entrain et une conviction souvent superbes. Aussi bien,

plus pressés de lâcher bride à leur moi que d'approfondir l'homme, sujet sensible, et de l'étudier dans son essence.

Qu'on se rappelle, en effet, les déclarations de Victor Hugo dans la fameuse préface d'*Hernani* : « Le Romantisme n'est que le libéralisme en littérature... La liberté dans l'art, la liberté dans la société : voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques. » On voit combien peu c'est faire du paradoxe que de dire des romantiques qu'ils ont défendu les passions au nom de la raison.

(1) « Il n'est mauvais de parler de soi, a dit Emile Faguet, que quand on songe à en parler. Parler de soi en se parlant à soi-même, c'est proprement la méditation.... Nous aimons les gens qui nous parlent d'eux, à condition que quand ils en parlaient ils n'aient pas songé à nous » (*Seizième siècle*).

l'œil est-il de tous leurs sens celui qu'ils cultivent et exercent le mieux. Théophile Gautier est surtout plastique ; et ce que je préfère de Victor Hugo se trouve dans ses images visuelles, encore que trop de ses descriptions littéraires ne soient que « des énumérations rehaussées d'épithètes (1) ». Oui, en prenant — selon le procédé de Rousseau — la nature pour confidente des aveux qu'ils destinent aux oreilles des hommes, les Romantiques apprennent à la connaître, et, par là, restituent au témoignage des sens sa supériorité sur le témoignage purement intellectuel « toujours vicié par une émotion née à propos de l'objet et non sortie de l'objet même » (2). Car tel est le rôle de notre âme, ou la vie n'a plus aucune signification, elle apprend par nos sens (ce qui ne veut pas dire qu'elle en soit le produit ou la *sécrétion*), elle fait par eux l'épreuve de sa force, et c'est en réagissant sur les impressions qu'elle en reçoit, en les transformant en sentiments et en idées, qu'elle se développe, s'affirme, se précise à elle-même ses caractères, prend conscience d'elle-même et acquiert le droit de s'exprimer.

Les images que recueillent les Romantiques sont autant de fleurs de sincérité au milieu de l'ennuyeuse et stérile moisson d'idées politico-sociales qu'ils font dans le champ sans borne de la sottise où le démon de l'orgueil les a égarés. Leur mémoire visuelle est si riche qu'elle ajoute souvent à l'objet, et qu'il leur arrive d'aller au delà de la transcription fidèle jusqu'à la transfiguration hallucinée. Ils font plus que reproduire exactement ce qu'ils voient : ils traduisent l'émotion que ce qu'ils ont vu leur a fait éprouver. Ils laissent leur imagination s'emparer du spectacle, l'animer d'une vie nouvelle, l'amplifier et le déformer, le déplacer, enfin, sur un autre plan que celui de la réalité absolue....

On leur a tenu rigueur — et les Parnassiens et les Natu-

(1) Camille Mauclair : *Charles Baudelaire*.

(2) Remy de Gourmont : *Le Problème du style*.

ralistes, notamment — de cette *insoumission* à l'objet. On les a accusés de trahir la vérité, comme si la vérité de l'art était celle de la nature, ou comme si, plutôt, il n'existait pas, derrière les apparences, un mystère plus réel que tous les gestes et que tous les faits !

Poètes, les Romantiques, malgré leurs énormes défauts, le furent plus que leurs successeurs directs, si fâcheusement influencés par le positivisme, en ceci qu'ils osèrent ne pas copier servilement la nature, et l'aborder avec leur imagination, non avec les méthodes étroites des savants matérialistes.

Écoutons Edgar Poe :

Un poème est le contraire d'une œuvre scientifique parce qu'il a pour objet le plaisir (1), non la vérité; le contraire d'un roman, parce qu'il a pour objet un plaisir indéfini au lieu d'un plaisir défini; et il n'est un poème que quand il a atteint cet objet, le roman présentant des images avec des sensations définies, le poème avec des sensations indéfinies pour la réalisation desquelles la musique est indispensable (2)... La musique combinée avec une idée agréable (*pleasurable*) est de la poésie; la musique sans l'idée est simplement de la musique; l'idée sans la musique est de la prose (3).

La vraie poésie, affirme à son tour Frédéric Amiel (4), est plus vraie que la science, parce qu'elle est synthétique et saisit, dès l'abord, ce que la combinaison de toutes les sciences pourra tout au plus atteindre une fois comme résultat, L'âme de la nature est devinée par le poète, le savant ne sert qu'à accumuler les matériaux pour sa démonstration (5).

(1) Il convient de faire observer le caractère élevé qu'Edgar Poe attribue à ce plaisir indéfinissable « inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave » (inspiré par une extatique prescience des gloires d'outre-tombe). Baudelaire reprenant pour son compte l'opinion d'Edgar Poe a presque traduit mot pour mot, dans le passage que je cite plus loin, ce que l'auteur du *Corbeau* a écrit sur ce plaisir, suscité par l'instinct du Beau (*Poetic Principles*).

(2) « La musique creuse le ciel. » (Baudelaire : *Fusées*.)

(3) *The purpose of Poetry*.

(4) *Fragments d'un journal intime*.

(5) C'est la paraphrase du mot de Shelley : « La poésie est, en vérité, quelque chose de divin. Elle est à la fois le centre et la circonférence de toute connaissance » (*Defence of Poetry*.) Pour Wordsworth la poésie est « l'ex-

Pour Victor Hugo enfin,

la poésie est-ce qu'il y a d'intime dans tout (1).

Admirable définition, et qu'il sied de rapprocher du mot de Shakespeare :

Nous sommes faits de la même étoffe que nos songes,
et de la réponse de Lord Byron, dans ses *Mémoires*, à cette question : « Qu'est-ce que la poésie ? »

Le sentiment d'un ancien monde et celui d'un monde à venir.

Un univers aperçu par delà les événements de la vie présente, comme capable de combler le cœur, et regretté dans le désespoir ou pressenti dans le désir,

précise M. Paul Bourget dans ses *Etudes et Portraits*, où il invoque justement le témoignage des deux grands Anglais, c'est bien là où se meuvent les imaginations des poètes. Elles n'ont que faire de s'attarder à plaquer quelques images sur de vaines dissertations, ou à enrober de métaphores plus ou moins élégantes ou somptueuses de misérables discours.

Aussi, après les âpres campagnes de M. Julien Benda (*Les Sentiments de Critias, Belphegor*) contre l'art intuitif (2) en faveur de l'intellectualisme le plus rigoureux, s'étonne-t-on de lire de la plume de M. Edouard Herriot (*Créer*) des phrases comme celle-ci :

Pour l'Hellade, le poète c'est le créateur, quel que soit l'objet de sa création ; c'est le législateur comme l'artisan.

A quoi bon appartenir à un pays qui se vante, à si juste titre, de faire partout la lumière pour se plaisir à jouer ainsi sur les mots ? Rappelons-nous le cri d'indignation qu'exprime passionnée du contenu de toute science », « le souffle et le plus bel esprit de toute connaissance » (*Observation.*)

(1) Préface de 1822 des *Odes et Ballades*.

(2) Sans doute, sied-il de distinguer l'intuition, que Pascal appelle « l'esprit de finesse », et qui détermine la création artistique, de la sensibilité toute pure qui la fait dégénérer ; mais M. Benda n'en exagère pas moins quand il prétend que « l'émotion esthétique est le type de l'émotion intellectuelle ». « Il n'y a pas de poésie sans le sentiment et la sensation, affirme au contraire Brownell... l'intellect, en comparaison, n'est que l'impersonnalité elle-même. »

rachait à Baudelaire cette incongruité d'une héroïne d'Emile Augier, disant à son mari : « O poète, je t'aime », pour lui exprimer une reconnaissance suscitée par des mérites sans rapport aucun avec ceux d'un Dante ou d'un Shakespeare. Que le savant, que l'architecte, que le stratège puissent être d'aussi honorables, sinon d'aussi grands créateurs que le poète, qui le contesterait ? Mais à une époque de spécialisation comme la nôtre, consentons à distinguer entre les diverses manifestations du génie ; et puisque nous avons accoutumé, jusqu'ici, de désigner par le terme de poète l'homme qui use des vers pour s'exprimer, gardons à ce mot son sens habituel, quoique ou, plutôt, parce que restreint (1). A dire d'un philosophe qu'il est un poète, on provoque une confusion aussi fâcheuse que quand on parle sérieusement de la science d'un peintre, et, surtout, on contribue à entretenir l'erreur qui a mis si longtemps notre poésie sous la double tutelle du didactisme et de l'utilitarisme. Non qu'un artiste doive être un ignorant ; non, aussi, qu'un poète ne puisse s'émouvoir de philosophie — exemple Alfred de Vigny (2) — ou même de science — exemple Lucrèce. Mais, comme le dit Edgar Poe, « le savoir a peu à faire avec l'imagination » (3) ; et le poète ne saurait employer ni les méthodes, ni le langage du philosophe et du savant. Il n'envisage pas le monde du même point de vue qu'eux. « Shakespeare, Homère, Dante, Chaucer, dit Emerson (4), voyaient la splendeur de signification qui se déploie au-dessus du monde visible ; ils savaient qu'un arbre est fait pour une autre fin que les pommes ; le blé pour une

(1) « On voit, enfin, vers le milieu du XIX^e siècle, se prononcer dans notre littérature une volonté remarquable d'isoler définitivement la Poésie de toute autre essence qu'elle-même » (Paul Valéry : Avant-propos pour la *Connaissance de la Déesse* de Lucien Fabre).

(2) « Le moraliste épique » qu'il se flatte d'avoir été écrivain, comme le lui reproche Sainte-Beuve, dans un état de « perpétuelle hallucination séraphique » ; c'est bien ce qui fait de lui un grand lyrique. « Ma tête, a-t-il écrit, pour recevoir les idées positives, est forcée de les jeter dans le domaine de l'imagination. »

(3) *The purpose of poetry.*

(4) *Shakespeare or the poet.*

autre fin que la nourriture, et la sphère terrestre pour une autre fin que les labours et les routes; ils savaient que les choses portent une seconde et plus belle moisson pour l'esprit, étant les emblèmes de ses pensées et qu'elles composent, par toute leur histoire naturelle, un sûr commentaire muet sur la vie humaine. » Le poète ne se propose ni l'étude, ni l'analyse du monde. D'une contemplation tout à la fois plus ingénue et plus pénétrante que la nôtre, il dégage seulement le sentiment profond de sa beauté.

Si, selon le mot que l'on attribue à Platon, mais qu'on chercherait en vain dans son œuvre: « Le Beau est la splendeur du Vrai », c'est de cette splendeur seule que s'enivre le poète, tandis que le savant, tandis que le philosophe n'ont d'autre préoccupation que le vrai lui-même.

Rouvrons notre Baudelaire, et suivons-le dans sa paraphrase d'Edgar Poe :

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, c'est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à *travers* la poésie, par et à *travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait, et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé (1).

Interpréterait-on le plus largement possible de telles lignes qu'on ne saurait contester l'existence du sentiment *religieux* qu'elles découvrent à la source de toute inspiration vraiment poétique. Mirage ou non, c'est cela seul que le poète entrevoit derrière « l'intelligible abstrait » qui lui

(1) *Notice sur Edgar Poe* : « On ne saurait se passer d'Eden », aurait dit, d'autre part, avec son art merveilleux de condensation, Stéphane Mallarmé au poète René Ghil.

paraît digne d'être chanté. « Mon royaume n'est pas de ce monde », pourrait-il dire, lui aussi ; ou, encore, comme Alfred de Vigny : « Ce qui se rêve est tout pour moi. » C'est dans le domaine indéfini du mystère que son âme réalise son plein épanouissement, qu'elle s'abandonne au rythme de la vie, et qu'elle jouit de son identification avec les forces qui l'animent. C'est dans le domaine indéfini du mystère que le poète crée et peut seulement créer cette *magie suggestive* dont parle Baudelaire et qui contient « à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même (1). »

— Mystique allemande, objecte M. Benda.

— Non, mais anglaise, ou plutôt celtique, comme nous nous efforcerons de le montrer tout à l'heure (2).

— Compréhension du rôle du poète étrangère, en tout cas, au génie français... Or, l'art doit avoir une patrie...

— Sans doute ; et point n'est besoin de recommander au poète de ne pas oublier son pays pour qu'il s'en souvienne, comme à son insu, en écrivant. La science elle-même ne saurait se vanter d'être absolument internationale, si nombre de ses lois sont universelles. Il y a des méthodes, des interprétations de théories scientifiques propres à certaines nations, et l'évolutionnisme, par exemple, n'a pas été compris, ni ses conséquences ou ses applications envisagées de même manière en Angleterre, en France et en Allemagne... Aussi, quand je demande droit de cité, chez nous, pour la poésie individuelle et intuitive (et que je crois d'inspiration britannique), je n'entends pas que nous nous fassions une âme, des manières de sentir et de penser anglaises. Il n'y a qu'à voir quelles œuvres ont donné, ici, les écrivains en vers qui réagirent contre la poésie de tradition

(1) « On dirait une interprétation de notre nature avec une nature plus haute, mais les pas de celle-ci sont tels que ceux d'une brise sur la mer que le calme du matin efface et qui ne laisse de traces que sur le sable ridé des profondeurs de l'abîme » (Shelley : *Defence of Poetry*).

(2) Il n'est pas jusqu'au mot « romantique » (*romantic*), qui ne soit d'origine anglaise, désignant dans la langue de nos voisins l'émotion méditative et sentimentale.

classique, c'est-à-dire contre la poésie intellectuelle, raisonneuse, rhétoricienne et didactique, pour se convaincre avec quelle originalité s'atteste française leur imitation — si imitation il y a.

Que les partisans du néo-classicisme se rassurent donc : les poètes ne trahiront pas l'esprit français parce que, laissant à notre prose admirable et véritablement sans égale au monde, de continuer les traditions sociables ou sociales de notre littérature, ils s'efforceront de traduire les sentiments intimes et profonds de l'homme, ses appétitions et ses émois particuliers, et qu'ils se désintéresseront de plus en plus de parler à sa raison. Si, comme le prétendait Guyau, « l'œuvre d'art la plus haute n'est pas faite pour exciter seulement en nous des sensations plus aiguës ou plus intenses, mais des sentiments plus généreux et plus sociaux », si, enfin, selon M. Edouard Herriot, qui s'appuie sur l'autorité de Guyau, « il faut avant tout se faire comprendre, parce qu'on a des idées à exprimer », le poète, qui n'est qu'un enfant, réclamera pour lui le privilège de rester dans son rôle divinement inconscient. Aux idées, qui ne sont que des sensations et des sentiments cristallisés, il préférera la réalité de la vie perçue par son émotion dans son mouvement même, et il ne demandera à son art que d'être, selon la définition d'Edgar Poe : *the rhythmical creation of beauty* (la création rythmique de la beauté) ; il ne souhaitera, enfin, d'autre pouvoir que « ce pouvoir d'expression ou de transfert de la vérité interne des choses dans la musique et le vers », dont parle Emerson.

Art désintéressé, art inutile même, diront dédaigneusement les esprits positifs. Aussi bien, souscrirais-je plus volontiers au jugement de Malherbe, déclarant les poètes aussi peu utiles à l'État que les joueurs de quilles, que je ne consentirais à assigner à la poésie un autre but qu'elle-même : *passion, vérité ou morale*. Autant d'hérésies, s'écrie Baudelaire. Et il précise, toujours après Edgar Poe :

Le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme; enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité, qui est la pâture de la raison (1).

Toutes les voies conduiront le poète à cette beauté supérieure à laquelle il aspire, pourvu qu'il s'y engage librement sans arrière-pensée didactique, sans désir plus ou moins avoué d'édifier ou d'instruire, et la science elle-même — je le répète — peut fournir matière à son inspiration. Une certaine interprétation des mystères qu'elle révèle ou des prodiges qu'elle crée ou laisse entrevoir est de nature, en effet, à exalter religieusement l'âme du poète. Il en va de même de certains sentiments moraux, de certaines idées philosophiques, pourvu qu'ils procèdent de cet enthousiasme imaginaire et désintéressé qui est proprement l'exaltation de la sensibilité de l'artiste, l'expression de son ravissement en présence de l'infinie variété des formes de la vie.

Que la poésie, en dernière analyse, ait pour effet d'ennoblir le caractère de l'homme et d'élever le niveau de ses mœurs, cela est indéniable. Mais vouloir qu'elle se propose cet ennoblissement ou cette élévation, c'est commettre une erreur analogue à celle que Laforgue reproche spirituellement à Taine, admirant les peintres flamands, d'avoir fourni des documents à l'histoire en peignant des intérieurs et des meubles, alors qu'ils n'avaient d'autre objet que de faire jouer la lumière dans ces intérieurs et sur ces meubles...

Sera donc poète, pour dégager une définition des commentaires qui précèdent, celui qui — ouvrant son esprit sur des horizons fictifs, et transposant sans cesse la vérité ou l'ornant de mensonges plus vrais qu'elle — saura voir ou, d'une manière générale, sentir dans les choses autre chose

(1) *Notice sur Edgar Poe*. Il disait encore que la passion (ce grand ressort des Romantiques) « est trop naturelle pour ne pas introduire un ton blessant et discordant dans le domaine de la beauté pure ».

qu'elles-mêmes, et s'en fera, sans cesse, une représentation idéale et d'une supérieure beauté. Sera poète celui qui se montrera moins indiscret sur son existence privée que prodigue de révélations sur le monde illusoire reflété par son âme, et dont l'intuition, soulevant le voile des réalités apparentes, atteindra le mystère de l'esprit par delà les formes sensibles pour y découvrir des harmonies nouvelles.

Sera poète celui que l'instinct du Beau guidera plus sûrement que la raison raisonnante dans le surnaturel général, à travers « l'âme cachée de l'Univers » (Renan), la Beauté étant la réalité suprême ou, comme le dit M. Bergson, « le réalisme étant dans l'œuvre quand l'idéalisme est dans l'âme » (1).

Sera poète, enfin, celui qui s'élèvera, par un développement progressif, un mouvement souple de l'être entier, ravi de ses découvertes désintéressées, jusqu'au monde supérieur et plus vrai que toute vérité reconnue, où l'esprit, délivré des « conventions utiles » (2), s'épanouit avec la même souveraine plénitude que dans le rêve, la même serene indifférence des lois qui régissent les rapports des hommes, la même facilité à accepter comme normales les notions les plus étrangères à notre monde.

II

Déjà Joseph Delorme l'approche par sa souffrance intime qui s'analyse sans gesticuler.

MAURICE BARRÈS (*Taches d'encre*).

Incarner le rêve, ou, si l'on préfère, rêver la vie, rien d'aussi individuel, rien qui implique davantage la nécessité de prendre son moi pour le « principal personnage du monde » (Taine); rien de plus anglais et de moins alle-

(1) *Le Rire*.

(2) Bergson : « L'art, écrit-il, n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité. Mais cette pureté de perception implique une rupture avec la *convention utile*, un désintéressement inné et spécialement localisé du sens ou de la conscience, enfin, une certaine immatérialité de la vie, qui est ce qu'on a toujours appelé l'idéalisme (*Le Rire*).

mand — n'en déplaît à MM. Le Cardonnel, Haraucourt et Benda.

Ce sont les Anglais, a affirmé Brunetière (1), qui, par un Wordsworth, par un Byron, par un Shelley, par un Keats, ont permis à l'écrivain de ne faire de la littérature qu'une manifestation de sa sensibilité personnelle, sans égard aux sentiments des autres, et au contraire pour exprimer les raisons, bonnes ou mauvaises, mais siennes, qu'il avait de se distinguer et de se séparer des autres (2).

Les origines de la littérature allemande, observe-t-il encore, ne sont en vérité ni suisses, ni souabes, elles sont anglaises.

Et cela est l'exactitude même. Qu'il y ait trace, dans la poésie romantique anglaise, d'une certaine philosophie, d'une certaine idéologie allemande, plutôt, et que Coleridge, notamment, n'ait compris ou ne se soit précisé ses aspirations secrètes qu'à travers Fichte, je ne le conteste point. Mais c'est très probablement que les Allemands avaient puisé les éléments de leur métaphysique comme de leur critique dans les œuvres anglaises, et que Fichte avait trouvé les sources de son idéalisme et de sa théorie du moi dans Richardson.

(1) *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française* (7^e série, *La Littérature européenne au XIX^e siècle*).

(2) Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, dans l'*Avertissement* qui précède ses *Odes*, Joseph Warton est le premier à s'élever contre la poésie didactique (de Pope et de Voltaire), exprimant des idées générales et développant des sujets moraux, et à poser « l'invention et l'imagination comme les facultés essentielles du poète ». Coleridge, un peu plus tard, s'efforce de prouver que la poésie classique, du fait de peindre l'homme en société, est artificielle. Encore convient-il de remarquer que les Anglais ont plus écrit d'œuvres qu'ils n'ont formulé de théories, et que ce sont les Allemands qui, avec Lessing et Schlegel, se sont appliqués à opposer à notre littérature classique celle de la Grèce, de l'Espagne et de l'Angleterre, ne pouvant lui opposer la leur... Le peuple qui avait produit Spenser et Shakespeare n'éprouvait pas le besoin de se formuler les lois de la vraie poésie. Il la pratiquait d'instinct. Ce n'est que contre l'influence de la littérature d'importation française — qui a régné chez lui un court moment — qu'il a protesté au début du XVIII^e siècle, par les voix de Young (*Conjectures sur la composition originale*) et de Hurd (*Lettres sur la Chevalerie et la Romance*). On pourra profitablement confronter ce que dit ce dernier du merveilleux avec les idées de Novalis : « Le poète a un monde à lui, où l'expérience a moins à faire que l'imagination conséquente avec elle-même. Il a, en outre, un monde surnaturel où il se meut. Il a à ses ordres les dieux, les fées, les magiciennes... Dans le monde du poète, tout est merveilleux et extraordinaire. »

ou dans Fielding ; comme Lessing, celle de sa *Dramaturgie de Hambourg* dans Shakespeare ou même dans l'étude de l'Irlandais Burke sur *l'Origine de nos idées du sublime et du Beau* (1756)....

S'il est vrai, comme l'a écrit Remy de Gourmont (1), qu'on ait vu une idée nouvelle entrer au début du siècle dernier dans la littérature, et que cette « vérité évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice » soit « le principe de l'idéalité du monde », il n'en faut pas attribuer le mérite aux esthéticiens allemands ni à Schopenhauer qui n'a fait que « la vulgariser sous cette formule : le monde est ma représentation ».

C'est un Anglais, c'est un Irlandais même, George Berkeley, qui, dès le début du XVIII^e siècle, l'exprime avant tout autre ; et il n'y a pas d'autre source du subjectivisme germanique que les ouvrages de ce spiritualiste effréné, son *Traité sur les principes des connaissances humaines*, ses *Dialogues entre Hylas et Philonous* et son *Alciphron ou le Petit Philosophe* (2).

Traduits en Allemagne en 1756, on devine assez l'effet que purent y produire de tels ouvrages qui posaient en principe la non-réalité du monde matériel et qui, en affirmant que « ce n'est pas le monde qui contient l'âme, mais l'âme qui contient le monde », laissaient l'homme seul dans l'univers ou lui permettaient de constituer un univers à lui tout seul...

La terre, disait Berkeley, et tout ce qui pare son sein, en un mot tous les corps dont l'assemblage compose ce magnifique univers, n'existe pas en dehors de nos esprits.

Esse est percipi, se résumait-il, donnant comme le mot d'ordre jusqu'alors inconscient de toute poésie anglaise...

(1) Préface du *Livre des Masques*.

(2) Cela est si vrai que M. Fortunat Strowski (*La vie catholique dans la France Contemporaine : La littérature*) se rappellera avoir connu à la veille du symbolisme des jeunes gens « qui se réfugiaient auprès du vieux Berkeley, et qui apprenaient l'anglais uniquement afin de lire les *Dialogues d'Hylas et de Philonous* ».

Car il sied de prendre les choses de beaucoup plus loin. Bien avant qu'il existât une poésie et même une littérature allemande (1), les écrivains britanniques avaient déjà une puissante tradition d'indépendance à l'égard des idées et des sentiments, reconnus... Des rêveries sentimentales et voluptueuses aux méditations sur l'essence même de l'être, ce n'est que « le retentissement sourd et prolongé d'un moi profond, plein de cordes vibrantes, d'une grande harpe intime répondant par des sonorités imprévues à tous les chocs du dehors (2) que le poète anglais exprime dans ses œuvres. Ce moi invisible « se subordonne et se rallie toutes les choses visibles ; leur mérite est d'avoir un sens pour lui, d'ébaucher ou d'achever pour lui quelque émotion latente. L'être spirituel est le centre auquel le reste aboutit. » Rien n'est réel que ce moi. Il crée, sans cesse, le monde, qui n'est qu'apparence, et toute chose n'existe que par un effet de son

(1) Il n'y a pas de littérature allemande proprement dite avant la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'époque tardive de leur développement explique et justifie le caractère des lettres germaniques. La critique y a frayé la route aux créateurs. A s'en tenir d'ailleurs aux seules dates, on voit que c'est par deux professeurs suisses de Zurich (Bodmer et Breitinger), également enthousiastes de la poésie anglaise et en particulier de Milton, que s'opère la première révolution dans la littérature allemande contre la littérature classique française. L'influence anglaise, plus appropriée que celle de la France au génie de l'Allemagne, y a suscité les meilleurs de ses écrivains. Voss écrit sa *Louise*, poème bourgeois dans le goût de Goldsmith, et prélude ainsi à l'*Hermann et Dorothee* de Goethe. Lessing-subit l'influence de Richardson dans ses pièces. Brockes prend Thomson pour modèle ; Ebert traduit les *Nuits* de Young ; et c'est de Milton qu'est nourri Klopstock. Dans une de ses *Odes* l'auteur de *La Messiade* (1748) salue l'Angleterre comme l'initiatrice et la rivale de gloire de l'Allemagne. « O fille d'Albion », s'écrie la Muse germanique qui va disputer la palme à la Muse britannique, « je t'aime en t'admirant ». Enfin, et ceci est essentiel, Jean-Jacques Rousseau, dont le prestige galvanise la Suisse, est à demi anglais. « Trente ans avant Rousseau, écrit Taine (*Littérature anglaise*), Thomson avait exprimé tous les sentiments de Rousseau presque dans le même style. » C'est un Bernois, Bât de Muralt, qui, dès 1725, par ses *Lettres sur les Anglais et les Français*, révèle l'Angleterre à ses compatriotes.

(2) Taine : *Notes sur l'Angleterre* (De l'esprit anglais).

Si les Anglais n'expriment qu'eux-mêmes dans leurs œuvres, d'où vient, demandera-t-on, que leur art est utilitaire ? C'est qu'ils sont moraux, essentiellement. En se cherchant, ils ont découvert l'homme moral, le fils de Dieu, le chrétien. Et c'est ainsi que les thèmes généraux, les préoccupations humanitaires apparaissent dans les œuvres des plus différents d'entre eux : Spenser, ce platonicien ; Milton, ce biblique ; Blake, ce mystique ; Shelley, cet athée ; Elisabeth Barrett Browning, Swinburne, Tennyson, Kipling, etc....

activité. Pour lui, comme pour Fichte, le monde extérieur n'est que l'idéal réalisé (1).

Les premiers en date des poètes de la nature, les Anglais l'embrassent avec amour, d'une telle force spirituelle qu'ils étouffent ses couleurs visibles. Il leur suffit d'ouvrir les yeux sur elle pour la rêver, et c'est un de leurs lecteurs les plus assidus, le Suisse Amiel, qui l'a qualifiée un « état d'âme ». Ils ne copient pas ; ils ne reproduisent pas ce qu'ils voient : ils l'inventent en le recomposant. Jamais le mot de Bacon : *Ars homo additus naturæ*, ne fut plus vrai que pour eux. Leur imagination fait déborder surtout les efflorescentes images développées par un songe intérieur indéfini et qui submergent la réalité misérable. Déjà, comme l'écrit William Hazlitt, « Spenser donne corps à des êtres aériens et jette un voile délicieux sur les objets réels » (2). « S'il regarde un paysage, au bout d'un instant il le voit tout autre », remarque Taine, à son tour (3). Il transfigure tout et sa fécondité poétique interne est inépuisable. Ne lui demandez pas, ne demandez pas à un Blake, à un Coleridge, à un Keats, à un Shelley, à un Browning, à un Francis Thompson, à un Yeats d'obéir aux règles de la raison, et de se soumettre aux exigences d'une convention sociale ou seulement littéraire. La secousse que son émotion imprime au poète anglais dérange nécessairement l'ordre des choses établies. Le voilà au bord du mystère, et dans un état d'hallucination qui se cherche son équilibre en dehors de toute logique et de toute esthétique et qui le découvre dans l'extase, ou, comme diraient les psychiatres, dans l'hypnose. Son moi s'identifie avec l'objet, et c'est parce qu'il se précipite avec tant d'ardeur individuelle dans la sensation née de cet objet qu'il cesse d'avoir le sentiment de son indi-

(1) Bien avant Novalis, le plus émouvant des disciples de Fichte et dont Tieck a dit qu'il considérait « le visible et l'invisible comme n'étant qu'un seul monde », les poètes anglais ont senti que la nature possède une existence en dehors de ses phénomènes visibles. Pour le poète anglais, comme l'a écrit Matthew Arnold, *l'idée est le fait* ; c'est à l'idée qu'ils attachent leur émotion.

(2) *Lectures on the english poets.*

(3) *Littérature anglaise.*

vidualité, et qu'il aboutit, selon le vœu de Novalis, à l'anéantissement de son moi dans le principe de l'infini... (1)

Que de fois, écrit M. André Chevrillon, à propos de Shelley (2), le poète a-t-il parlé de cette extase où la personne même semble s'abolir et la vie se dilater au delà du corps, se projeter tout entière dans l'objet.

Celui-ci n'a-t-il qu'une valeur de prétexte? Peu importe. N'est vrai, dans l'univers, pour le poète anglais, que ce qu'il y voit, le sens commun dût-il affirmer qu'il se mystifie. La logique de la vie ne lui impose pas les mêmes restrictions qu'à nous ; elle n'entrave pas son initiative. Le mot de Marcel Schwob sur George Meredith : « Il ne pense ni en anglais, ni en aucune langue connue ; il pense *en meredith* » serait applicable à la plupart des poètes britanniques. Jamais, chez les plus originaux d'entre eux, de description pour la description. Ils évoqueraient le sentiment que leur procure un paysage, sans le décrire, plutôt qu'ils ne peindraient ce paysage sans exprimer l'émotion ou la méditation qu'il a fait naître en eux. Sa rêverie platonicienne du Bien et du Beau emporte à tout moment Spenser dans le « domaine de l'imagination infinie » (Edmund Gosse). Wordsworth prêtait aux moindres êtres,

(1) Ce Novalis, mort à vingt-neuf ans, comme notre Jules Laforgue, et dont l'œuvre lyrique — d'ailleurs fragmentaire — n'est qu'un monument imparfait, est de tous les poètes, sans doute, celui qui a exprimé le plus de vérités essentielles sur la poésie :

« Si l'on met tant de poèmes en musique, pourquoi ne les met-on pas en poésie? »

« Le poète doit reproduire l'ordinaire comme l'extraordinaire. »

« La poésie est complètement personnelle... La poésie est la représentation du sentiment, du monde intérieur dans son ensemble. Plus un poème est personnel, local, actuel, particulier, plus il est près du centre de la poésie. »

« On conçoit des récits sans autre lien que celui de l'association des idées comme dans les rêves ; des poèmes qui n'auraient pour eux que l'harmonie et l'abondance des belles expressions, mais sans aucun lien, sans aucun sens ; tout au plus quelques strophes isolées seraient intelligibles, comme des fragments empruntés aux objets les plus divers. Cette véritable poésie peut tout au plus présenter un sens allégorique général, et avoir une action indirecte, comme la musique. » « Le sens poétique a une étroite parenté avec le sens prophétique, le sens religieux, le délire en général. »

(2) *Etudes anglaises.*

aux moindres créations de la nature quelque chose du symbolisme de sa pensée grave et formelle, et chez Coleridge, plus impressionné par les spectacles de la vie, l'exactitude et la fantaisie alternaient sans cesse. Ces magiciens, qui évoluent entre le monde matériel et l'immatériel, ne peuvent nous faire voir l'objet qui les retient sans nous faire, en même temps, sentir tout ce que cet objet éveille dans tout leur être, dans leur esprit comme dans leur cœur... Ils n'ont pas besoin de décrire pour évoquer, le plus souvent ; et la beauté de leur art réside plutôt dans la suggestion que dans l'expression. Leur poésie associe en de mystérieuses *correspondances* les diverses impressions qu'ils reçoivent en même temps de leurs sens, ou qu'ils se souviennent en avoir reçues, et c'est Shelley qui, le premier, a parlé d'un paysage où

Le clair de lune, la musique et le sentiment ne font qu'un.

Ils savent nous révéler les rapports qui existent entre les objets en apparence les plus éloignés, et nous introduire dans le secret de leurs sympathies ou de leurs affinités. La délimitation tout arbitraire qui sépare le monde matériel du monde moral n'existe pas pour eux. Sans cesse s'accomplit en eux l'union de leur nature et de la nature ; un sentiment unique les domine, qui résulte de l'action réciproque et combinée des influences extérieures et des propriétés intimes de leur être. Ils s'émeuvent au sein d'une atmosphère merveilleusement trouble, et jamais ils ne vont droit à l'objet comme nous ; jamais ils ne le désignent ni ne le touchent du même geste aisé que nous, parce que jamais ils ne font une intelligence distincte et indépendante de leur conscience (1). Leurs yeux hésitent, leurs mains tâtonnent, dans un état disons d'inintelligence délicieuse ou,

(1) Entre la poésie classique et la poésie qu'il appelle *genuine*, Mathew Arnold établit une distinction excellente et marque fort bien le caractère intellectuel de l'une et le caractère intuitif de l'autre. « La poésie d'un Dryden et d'un Pope, dit-il, est conçue et composée dans leur esprit ; la poésie *genuine* est composée dans l'âme. »

plutôt, d'extase intuitive. Un panthéisme indéfini, tout en exaltation sentimentale, en rêverie voluptueuse et mélancolique, les incite à s'attarder dans leur sensation, à laisser le flux des réminiscences l'envahir et peu à peu la noyer ; et il n'existe pas de forme de leur pensée qui ne s'enveloppe et ne s'estompe de quelque brume...

Quoi ! ce peuple réaliste ?... C'est que l'Angleterre est au moins autant celtique que saxonne par la vivacité et la nonchalance, la fantaisie et la gravité, tout à la fois, de son imagination.

Pendant que l'Anglo-Saxon volontaire, scrupuleux, têtu, par sa patience, par son sens du réel concret et complexe organisait l'Angleterre, fabriquait lentement sa constitution, a écrit M. André Chevrillon (1), pendant que sa profonde âme religieuse fondait la Réforme sur un compromis, retirait au culte tout vêtement de beauté et le réduisait de plus en plus à l'enseignement de la morale, pendant que son honnêteté consciencieuse lui dictait cent poèmes et romans moraux, mille sermons ennuyeux, pendant que son amour de la nature réelle s'exprimait par les œuvres presque hollandaises (2), lourdes de terre pâteuse d'un de Foe, d'un Thompson, d'un Fielding, d'un Constable, pendant enfin que les soubresauts de la sombre imagination volontaire qui dort sous les calculs du boutiquier protestant agitaient un Bunyan, un Swift, une Charlotte Brontë, un Carlyle, — sourdement le rêve breton persistait, mettait au jour, de loin en loin, sa brillante fleur enchantée.

De loin en loin, ce n'est peut-être pas assez dire. Sans cesse, faut-il plutôt constater, l'Angleterre, au cours de son histoire, subit tour à tour l'influence saxonne et l'influence celtique. Elles réagissent constamment l'une sur l'autre, se corrigent ou se contrebalancent l'une l'autre, et si c'est

(1) *Etudes anglaises*.

(2) Je dirais flamandes, surtout pour Thompson, qui fait tellement songer à Rubens. Ecossais d'origine, d'Ednam (Roxburghshire, dans les Lowlands), il appartient à la branche celtique belge par son art plantureux, surchargé même, son goût humble des petites choses de la campagne. « Indolent, contemplatif, mais bonhomme et honnête », a dit Taine. A côté du Celte rude des Highlands, c'est le Celte de chair grasse qu'un climat humide amollit et qui savoure avec lenteur les joies de la vie végétale. Il aimait, cependant, Spenser, et a tenté de l'imiter dans son *Château de l'Indolence*.

surtout dans le domaine pratique, dans l'organisation de la vie politique ou sociale que la première affirme de plus en plus son pouvoir et accentue sa domination, c'est dans le domaine poétique et artistique, dans le gouvernement de la vie de l'esprit et du sentiment que la seconde établit sa suprématie et l'élève au-dessus des réalités positives. Ne l'oublions pas : longtemps rebelle à toute ingérence étrangère — et notamment à la culture latine, — c'est sur son propre fonds que l'Angleterre a voulu se nourrir. Mais « rude, pauvre en fantaisie et en images » (Turner), la poésie saxonne ne produit rien qui vaille, et ce sont les merveilleuses légendes des Celtes, leur sensualité triste, leur idéalisme passionné, à la fois chevaleresque et mystique, qui animent, non seulement par Spenser et Shakespeare, la Renaissance grande-bretonne, venue d'Italie, mais, par Hurd, avec ses *Letters on Chivalry*, par Walpole et ses romans gothiques, par Percy et ses *Reliques of Ancient English Poetry*, par Ossian, surtout, et plus tard par Walter Scott, le romantisme anglais et bientôt européen (1).

La publication de papiers posthumes de Milton a récemment révélé que l'auteur du *Paradis perdu* hésita entre écrire la Légende d'Arthur ou l'Histoire Sainte... C'est qu'à l'aurore des temps modernes il se sentait partagé entre les deux grands courants de pensée qui ont contribué à former la civilisation britannique. En optant pour la Bible, sans

(1) Si elle n'a pas eu son Homère, la poésie celtique a confié à ses bardes « mille touchantes imaginations » (Gebhart).

« Parsifal, Mélusine, Maguelonne, Arthur, les Chevaliers de la Table Ronde, la Légende de Roland », écrit l'Allemand Herder, « appartiennent à l'étranger » ; et cet étranger c'est le Celte. Wieland tire son *Obéron* des « Chansons de Gestes » et c'est au nain Obéron et à la fée Titania qu'il confie le sort de son Huon de Bordeaux, cherchant à rentrer en grâce auprès de Charlemagne. Le grand mouvement préraphaélite, dont l'influence est directe sur notre symbolisme, procède d'une inspiration celtique. Sa mythologie est tout entière empruntée aux Celtes. A la vérité l'Angleterre n'a jamais rompu complètement comme nous (au xvii^e siècle) la tradition avec le Moyen Age et ses Origines. L'imagination de ses poètes demeure plus ou moins hantée par les mythologies des Celtes et des envahisseurs du Nord, jusqu'au moment du grand renouveau romantique. A la veille de celui-ci il est curieux de voir un classique comme Gray, par exemple, se montrer sensible à la fois à la poésie celtique (*Le Barde*), et à la poésie scandinave (*Descente d'Odin ; les Sœurs fatales*).

doute a-t-il jugé que l'unité morale de l'Angleterre n'était pas encore assez forte pour qu'un poète, convaincu du caractère sacré de sa mission, pût se permettre de dresser, en face de la majesté du « Livre » la beauté du « Poème », et d'opposer à la sévérité du code religieux hébraïque la séduction du tableau de la vie humaine. Il se rendit compte que Spenser n'avait réussi, dans son essai de conciliation de la vertu chrétienne et de la beauté plastique, qu'à accuser avec plus de force leur antagonisme, et il tenta de s'élever jusqu'à une sorte de stoïcisme moral où s'harmonisassent, à égale distance des farouches rigueurs de la discipline et des tendres et passionnés abandons de l'indépendance, les conceptions contradictoires de la vertu et du sentiment, de l'austérité et de la beauté.

Court instant d'équilibre entre la mâle poussée puritaine et la féminine résistance celtique. Peu à peu, cependant, la rigueur saxonne s'assouplit par la pénétration de la dissolvante douceur celtique ; son inflexibilité subit, jusqu'à s'humaniser, la tyrannie du cœur des vaincus, tandis que ceux-ci se façonnent une âme plus ferme et plus grave. C'est que, de leur côté, par leur exemple, les Anglo-Saxons ont révélé aux Celtes la splendeur de la beauté morale et l'efficacité de l'effort. La mobilité de cette race de saints et de poètes risquait de tourner leurs aspirations généreuses en rêveries vagues et stériles ou amollissantes. « Là où il a manqué au Celte l'éducation latine ou l'influence saxonne, il demeure, quoi qu'il fasse, incapable de se régler ou de se perfectionner », a pu écrire Augustin Filon (1).

Au besoin d'analyse, d'introspection, de continuel examen de conscience de ses vainqueurs le Celte a ajouté le besoin de justice (2), l'inquiétude de la sensibilité, le sens

(1) *Littérature anglaise.*

(2) Quand le Celte ne se résigne pas, n'adore pas mystiquement le Créateur, il est rare qu'un instinct de révolte ne le soulève contre lui, à cause de l'injustice de la création (exemple : le *Manfred* de Byron, en qui Matthew Arnold retrouve l'inspiration celtique). C'est de toute évidence aux Celtes que M^{me} de Staël pensait quand elle a écrit : « Tout ce que l'homme a fait de grand, il le doit au

du mystère et l'angoisse de la mort (témoin, non seulement les monuments mégalithiques, mais les monuments funéraires, arcs de triomphe, calvaires, reliquaires, ossuaires des cimetières bretons, construits précisément à l'époque de la Renaissance...) Et tandis que le positivisme des conquérants d'Albion s'ennoblit d'idéalisme et s'allège de fantaisie (1) sous l'influence des Celtes, l'indécision de ceux-ci s'oriente de plus en plus vers des fins morales et intellectuelles et se fixe lentement pour devenir une préoccupation grave des problèmes de l'esprit.

Après diverses tentatives de conciliation, qui correspondent aux époques les plus admirables de l'histoire de la Grande-Bretagne, la fusion s'accomplit dès le début du XIX^e siècle entre les qualités des deux races. La conscience anglaise s'imprègne de ce sentiment que Renan a justement opposé à la pensée qui commande la civilisation grecque et dont il a éprouvé la séduction toute puissante : (...« tu ne peux te figurer les charmes que les magiciens barbares ont mis dans ces vers, et combien il m'en coûte de suivre la raison toute nue »). La raison toute nue ! C'est pour n'avoir pas été pliée comme nous sous le rationalisme érigé en dogme que l'Angleterre a vu s'accomplir chez elle, entre les qualités des deux races qui la composent, entre la volonté réfléchie de celle-ci et l'enthousiasme généreux de celle-là, cette fusion si heureuse d'où devait naître la plus variée, la plus profonde et la plus forte poésie des temps modernes.

Tandis que chez nous le fonds celtique disparaissait presque complètement sous l'afflux de la civilisation latine, en Angleterre, où s'étaient réfugiés la presque totalité des Gaëls et des Kymris, il demeura inaltérable. Fécondé par

sentiment douloureux de sa destinée » ; et telle est la raison de la hauteur du pessimisme d'un René, si différent, comme l'a observé Edouard Rod (*Essai sur Goethe*) de celui de Werther, qui n'est qu'un « bourgeoisisme sentimental ».

(1) Encore qu'ils réagissent de toute leur volonté positive contre le désespoir, la tristesse ou la turbulence nerveuses, l'humeur fantasque des Celtes, par un Bunyan, un Defoë ou un Kipling, les Anglo-Saxons n'en subissent pas moins l'impression, et c'est ainsi qu'entre la *fancy* (fantaisie), pour une part si considérable, dans la précieuse composition de l'art britannique.

l'apport anglo-saxon, il a produit toute une floraison d'œuvres lyriques qui sont l'enchantement même de l'Occident. Oui, c'est à la Grande-Bretagne que revient la gloire exceptionnelle — mais dont il serait injuste de lui faire un mérite — d'avoir préservé l'originalité de la civilisation qu'on pourrait appeler atlantique pour la différencier de la civilisation méditerranéenne. Sa situation, en dehors du continent, a permis à Albion de développer, dans la poésie, le seul génie qui mérite qu'on l'oppose en Europe au génie grec. Remarquez que la grande vague du classicisme vient expirer aux pieds du théâtre britannique, alors qu'elle emplit les cadres étroits de notre tragédie. Notre part de collaboration fournie, magnifiquement, par les cathédrales gothiques à l'œuvre de la civilisation occidentale, en littérature nous nous confinons, presque, dans le rôle ingrat de faire la police du goût.

Tandis que notre littérature s'atteste aristocratique et toute nourrie de l'antiquité classique jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, celle de nos voisins s'affirme démocratique et profondément pénétrée d'esprit national et moderne. Mais l'aristocratie de notre poésie, puisque c'est de poésie qu'il s'agit ici, n'est qu'un aristocratie de tradition, dépourvu d'originalité individuelle. Il va de pair avec les bonnes manières et le bon ton ; il peut s'acquérir par l'usage ; il n'émane pas de l'âme ; il est le privilège d'une coterie. Au contraire, le démocratisme de la poésie anglaise engendre, sans cesse, des types exceptionnels, — une élite singulièrement puissante et agissante et qui n'obéit qu'aux lois supérieures qu'elle se crée elle-même en se renouvelant.

Intelligents, délicats, appliqués, modérés, prudents, plus habiles à choisir qu'à inventer, nous n'avons pendant deux siècles et demi que le rôle ingrat de préserver la tradition. On s'instruit chez nous ; nous sommes l'université du monde, mais, en poésie, toute notre ingéniosité se confine dans le perfectionnement de la technique.

Le critique anglais Matthew Arnold, qui note qu'en poé-

sie « l'énergie inventive est la première condition », reconnaît, malgré sa vive sympathie pour notre pays et son admiration pour notre pouvoir éducatif, que « le Français, dès qu'il écrit en vers, paraît gêné, artificiel, impuissant ».

La force de la littérature française est dans ses prosateurs, assure-t-il, la force de la littérature anglaise dans ses poètes. Bien plus, beaucoup parmi les poètes français célèbres sont entièrement redevables de leur renommée aux qualités intellectuelles qu'ils montrent, — des qualités qui sont nettement le soutien de la prose.

Mais les qualités du génie étant moins communicables que celles de l'intelligence, « on trouve moins à apprendre et à s'appropriier dans ce qu'elles produisent ; elles sont des agents de pensée moins directs et moins impérieux, bien qu'elles soient plus belles et plus divines », et Corneille et les poètes de son groupe, qui se montrèrent évidemment moins doués que Shakespeare et son groupe d'Elisabéthains, eurent cependant une toute autre influence. C'est que le vieux tragique français et ses disciples possédaient les qualités qui se communiquent le mieux.

La forme, le mode de développement, la précision, les proportions, les relations des parties au tout, dans une œuvre, dépendent surtout de ces qualités-là (1).

Notre littérature leur doit d'être « l'un des instruments les plus puissants, les plus universellement pénétrants qui aient existé ». Il fallait qu'un peuple assumât la charge de continuer l'œuvre de la civilisation gréco-latine : nous fûmes ce peuple-là. Nous imposâmes silence à notre originalité pour donner l'exemple de la discipline intellectuelle, et nous nous résignâmes à ces concessions qu'il faut que l'imagination fasse à la raison pour créer des œuvres d'un enseignement universel. Rien de cette révélation de l'état profond de la conscience qu'est la poésie, dans nos œuvres

(1) *Essays on criticism.*

dramatiques et surtout lyriques. L'âme celtique du moyen âge (ce génie gaulois qui s'exprime en un Villon, par exemple, et qu'on retrouve en quelques poètes méconnus du xvii^e siècle comme Tristan l'Hermitte) le cède à l'esprit latin, dans le domaine où elle pouvait avec le plus de force se manifester, c'est-à-dire dans la poésie. C'est dans la prose du xvii^e siècle que la pensée médiévale se conserve à peu près intacte, et, comme l'a dit M^{me} de Staël, « nos seuls grands poètes peut-être sont nos grands prosateurs, Bossuet, Pascal, Fénelon ». M. Alfred Poizat (1) a signalé à son tour la part prépondérante que l'Eglise a eue dans la formation de cette prose :

Tertullien, saint Augustin, saint Jérôme, voilà au fond les vrais, les premiers maîtres et informateurs de la pensée et de la langue française, a-t-il écrit, et par là de la pensée moderne qui nous vint par Pascal, Bossuet, les gens de Port-Royal, les grands prédicateurs avec leur verve, leur véhémence, leur âpre ironie de moralistes (2).

C'est à notre poésie du xvii^e siècle et à notre prose du xviii^e — celle-ci continuant la tradition de celle-là — que nous devons d'exercer en Europe un si souverain pouvoir intellectuel jusqu'à la veille de la Révolution.

Au contraire, la prose d'un Urfé (qu'adorait Rousseau), celle d'un Pascal (de cette granitique Auvergne, asile inviolé des plus précieuses vertus de la race primitive), celle d'un La Rochefoucauld (que condamnait Grimm), d'un Retz et d'un Saint-Simon (inégal et bouillonnante, traversée d'éclairs de génie), d'un Bossuet, enfin, n'étendent guère leur action spirituelle en dehors. Nous devons notre prestige en Europe, au xvii^e siècle, à la forme majestueuse plus qu'au fond de notre tragédie, et, au xviii^e, à notre prose alerte, claire et bien informée. Toutes deux ont parfaite-

(1) *Charles Baudelaire*, article du *Correspondant*, 25 août 1917.

(2) Un Marcel Proust continue la tradition de cette prose profondément individuelle, et où s'affirme avec vigueur et subtilité le pouvoir d'analyse psychologique.

ment accompli leur mission, qui était de fournir des modèles à l'intelligence européenne et de stimuler ses efforts. Elles ont servi de guide à la pensée didactique du monde moderne. Il est temps qu'elles se renouvellent « par une sève plus vigoureuse », selon l'expression de M^{me} de Staël, si elles ne veulent tomber dans la stérilité (1). Or, cette sève, c'est dans le vieux fonds celtique ou gaulois, c'est dans le sentiment, la religion et les légendes du moyen âge qu'ils la puiseront (2). Notons-le, il est si vrai qu'il y a plus de lyrisme — c'est-à-dire plus d'âme et de sens du mystère — dans l'héritage de nos écrivains en prose que dans celui de nos écrivains en vers, que ce n'est pas par les poètes, à proprement parler, que débute le Romantisme français et que ses pères authentiques sont Jean-Jacques et Chateaubriand. André Chénier, que la critique officielle pose au seuil du siècle comme s'il le commandait, n'est qu'un pasticheur délicieux de l'Antiquité (3). Ce pur

(1) Qu'on veuille bien ne pas me faire dire que je répudie en bloc l'humanisme ; je ne condamne ici que le rationalisme qui régna tyranniquement en France en son nom et nous menace de nouveau. Je crois que, même en Angleterre, l'individualisme et le culte du rêve s'exagèrent jusqu'à la violence et à l'excentricité, quand le bon sens ne les tempère pas. Rabelais, tout nourri de l'Antiquité, n'en est pas moins magnifiquement gaulois. Tout est question d'équilibre et on le verra assez par l'exemple de ceux de nos poètes qui nous douèrent, enfin, de lyrisme. Mais cet équilibre, le classicisme l'a rompu en France, en faveur de la raison contre l'imagination. Sans doute, faut-il régler celle-ci, mais non la niveler. On n'harmonise pas le mouvement en l'arrêtant. Plus de deux cents ans de discipline intellectuelle, c'est trop pour le génie d'un peuple, surtout si l'on songe qu'à l'heure où ce peuple éprouvait impérieusement le besoin de se libérer, un homme est venu (Napoléon), qui a tenté de rendre encore plus rigoureuse cette discipline par un renouveau de latinité.

(2) Pas plus en France qu'ailleurs, le Romantisme n'est, comme l'a dit Brunetière, victime de l'erreur de Taine qui n'a vu dans les Anglais que les cousins des Allemands : « revanche du génie germanique sur le génie latin », mais du génie celtique. Il y faut reconnaître une renaissance de « la poésie qui est née de la chevalerie et du christianisme » (M^{me} de Staël, *dé l'Allemagne*).

(3) Baudelaire (*Polémiques*) l'appelle sévèrement un « ébéniste de Marie-Antoinette »... En tout cas, il était impossible que l'impulsion vînt d'un homme qui reprenait, même avec un sentiment plus exact de l'antiquité, les thèmes chers aux pseudo-classiques. L'animateur du Romantisme est Chateaubriand, apologiste, avec M^{me} de Staël et de Maistre, du moyen âge et défenseur du « Génie du Christianisme ». Le symbolisme de l'antiquité s'avère impuissant à exprimer l'âme moderne ; aussi Baudelaire, en plein milieu du XIX^e siècle, s'éleva-t-il contre « l'art païen », l'emploi par les poncifs du Romantisme d'une

intellectuel — il détestait la poésie anglaise — appartient au XVIII^e siècle par son rationalisme, son amour de la science et sa foi en le progrès indéfini, et il n'a guère impressionné que les néo-classiques du XIX^e, Lamartine, notamment, en qui l'on s'obstine à voir autre chose qu'un élégiaque, d'inspiration générale, impersonnelle.

Plus encore que Rousseau — trop plébéien, dont l'influence est surtout sociale ou politique, et dont l'humanitarisme ne sera pleinement goûté que vers 1850 ou 60, — c'est Chateaubriand, un pur Celte, un Celte de Bretagne, qui a vécu en Angleterre (1), qui inspire notre littérature de 1800 à 1830. Le premier, à une époque correspondant à l'enthousiasme ossianique, il exprime cette « poésie du Nord », que M^{me} de Staël découvre d'abord outre-Manche, avant de subir l'influence de Schlegel. Il partage, en France, avec l'Écossais Walter Scott et Lord Byron, si profondé-

mythologie sans rapport avec les sentiments et la pensée du monde occidental. C'est contre le paganisme, sied-il au surplus d'observer, dans le sentiment chrétien qu'ils expriment à travers la mythologie ou l'histoire des anciens, que nos grands tragiques du XVII^e siècle, nos Corneille et nos Racine, écrivent leur chefs-d'œuvre quand ils ne font pas des pièces purement inspirées par la religion de leurs pères (*Polyeucte, Athalie*), au dam de Boileau (« de la foi d'un chrétien... ») « Nul original prosateur ne se révéla qui ne fût chrétien, d'instinct ou de croyance... » a écrit Remy de Gourmont (*Sixtine*) « et nul vrai poète », a-t-il ajouté, « de Vigny à Baudelaire et à Verlaine. »

(1) « Longtemps avant que les études de M^{me} de Staël eussent fait faire à l'esprit français le voyage de l'Allemagne, M. de Chateaubriand l'avait fait aborder en Angleterre... Walter Scott et Lord Byron exercèrent sur la littérature française une influence incalculable. » (Vinet : *Études sur la littérature française au XIX^e siècle.*)

Il semble que c'est la fraction la moins brillante de la jeunesse romantique que Chateaubriand impressionne surtout, ce qu'il y a d'orgueilleux à la source de son individualisme n'étant pas révolté comme chez Byron, mais désenchanté. Quand on sait l'importance du rôle joué par le sentiment national sur le développement du Romantisme, on ne s'étonne pas de découvrir dans le nôtre l'essentiel du génie de la race qui peupla d'abord la Gaule. Ce génie, cependant, se ramifie, et ce qu'il a de moins recueilli, de plus « en dehors », d'éloquent et de passionné, de sympathique au monde contre lequel il s'insurge, c'est en Byron que nous le retrouvons, et sans doute faut-il admettre que le principal courant du Romantisme — et le plus français, le plus fidèle sous sa turbulence à la discipline classique — est presque tout entier sorti de ce poète auquel s'apparentent Victor Hugo, Musset et Théophile Gautier. Byron, d'ailleurs, défend contre Keats la poésie classique. Il se fait le champion du « goût » contre les novateurs qu'il accuse d'élever des mosquées grotesques à côté des temples grecs de l'architecture la plus pure.

ment celtique, la souveraineté spirituelle des trente premières années du siècle.

Oui, l'auteur de *René* a si bien suscité la grande renaissance littéraire et la plus profondément originale qui va s'accomplir chez nous — en poésie d'abord — qu'Emile Faguet, pour pouvoir en attribuer l'honneur à Lamartine, croit devoir l'appeler « un Chateaubriand en vers ». Mais, j'y insiste, le chantre d'Elvire, malgré son indéniable séduction, ne réussit guère qu'à ennoblir d'un sentiment providentiel de la nature l'élégie d'un Gilbert, d'un Parny et d'un Millevoye, et la date de la publication des *Méditations* (1820) ne marque pas du tout le commencement d'une ère nouvelle dans la poésie française. Lamartine n'est que « le dernier des classiques », selon la très juste remarque de Victor Hugo ; il n'ouvre pas le XIX^e siècle, il ferme le XVIII^e d'un geste large et d'une élégance souveraine. Une perpétuelle illusion de beauté anime son œuvre, et ce frêle voile azuré d'optimisme qu'il jette sur lui-même comme sur toutes choses ne révèle rien du caractère de celui qui l'a tramé. Il ne se peint pas mieux qu'il ne peint la nature (1), et l'on ne trouve ni dans son tour d'expression, ni dans son vocabulaire même aucun accent révélateur. « La vague confusion » (2) de sa pensée convient à merveille à son vers fluide, sinon « ample et mou », d'une harmonie intarissable, suave et sereine jusqu'à la monotonie. Lamartine, c'est l'imprécis, l'indéfini dans l'émotion, ou, si l'on préfère, c'est l'émotion épurée, ennoblie, généralisée, dépouillée de tout impressionnisme particulier. Rien de plus classique, en ce sens, que les *Méditations*. L'honnête homme du XVIII^e siècle, l'homme de l'Ancien Régime, touché par l'aile de la rêverie, les a écrites. On ne se met pas en scène

(1) La vision pittoresque des choses lui manque totalement. « Sa mélodie lyrique » (Leconte de Lisle) reprend Rousseau en l'affaiblissant de mots nobles, de périphrases et d'ornements de convention.

(2) Leconte de Lisle: *Les poètes contemporains*. Si l'auteur des *Méditations*, écrit-il, « se demande à satiété ce que peuvent être le temps, le passé, Dieu et l'éternité », il ne se répond jamais.

avec plus de discrétion, plus de bonne tenue distinguée.

Lamartine décrit des états d'âme qui ressemblent à des lieux communs. On reconnaît dans son ton celui de la bonne société s'attendrissant sur la fuite rapide de l'amour, la tristesse de la solitude, le languissant déclin des saisons, mais sans autrement entrer dans le détail des événements qui motivent ou des circonstances qui entourent son attendrissement.

Lamartine ne s'observe pas, ne se raconte pas, ou, s'il s'y essaye, n'y réussit guère. Il ne nous révèle de son âme que ce qu'il en découvre de conforme ou d'analogue à celle des autres hommes. Il a la superstition de l'expression noble, forme et fond (1). Il croit qu'il existe un style, des sentiments et une pensée poétiques qu'il faut respecter, et toute sa vie, du reste, il se tiendra en dehors du mouvement littéraire dont on lui fait gloire d'avoir été le promoteur.

Si donc, selon la définition de Baudelaire, « le vrai Romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir » (2), il convient de chercher ailleurs qu'en Lamartine le premier poète qui le représente. Il faut arriver à 1829, date où parut le recueil de Joseph Delorme, pour trouver enfin (les *Feuilles d'automne* de Victor Hugo étant de 1831 et les *Chants du Crépuscule* de 1837) un volume de poésies romantiques ayant un caractère véritablement lyrique, c'est-à-dire attestant ce besoin de confession sincère, ce pouvoir d'analyse fidèle qu'on n'avait vu encore en France qu'aux écrivains religieux ou qu'aux écrivains en prose de leur lignée (3).

(1) Il convient de le rappeler, d'ailleurs, après M. René Doumic : « Il n'a jamais parlé qu'avec légèreté, quand ce n'a pas été avec dédain, de ses premiers vers » (*Lamartine*: « Collection des Grands Ecrivains »). Il ne rêve que de grandes compositions : c'est un poète didactique, et l'on comprend qu'il ait été si fort impressionné dans sa jeunesse par la lecture de Pope et de Voltaire.

(2) *Curiosités esthétiques*.

(3) Il serait injuste, cependant, de ne pas mentionner ici les *Elégies et romances* de Marceline Desbordes-Valmore, qui parurent en 1818, deux ans, donc, avant les *Méditations*. La « douce colombe blessée » y exprime sans art, il est vrai, mais avec une spontanéité et une sincérité délicieuses l'âme la plus féminine, peut-être, dont les accents se soient fait jusqu'alors entendre. Quoique « on

Petit-fils d'une Anglaise par sa mère, Sainte-Beuve, qui, sous le masque d'un écrivain pauvre, épuisé par le travail et la maladie, signe ce recueil de poèmes, est un lecteur familier des poètes descriptifs et analytiques d'outre-Manche : Cowper, Wordsworth, Shelley, qu'il s'ingénie à imiter et dont il traduit même quelques pièces... Wordsworth, surtout, le père des Lakistes, obsède sa pensée et domine son art et je ne crois pas exagéré de dire que c'est sous son influence qu'il introduit dans notre poésie les éléments qui vont contribuer à sa transformation essentielle. Ce n'est point en vain que Sainte-Beuve a étudié le lyrisme en Angleterre « sur son sol d'élection » (Brunetière) et qu'il en a pu comparer les œuvres avec celles de notre Pléiade (1) (*Tableau historique et politique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, 1828). Son admirable sens critique lui a permis de discerner que, quoique notre

aime mieux — a dit d'elle Sainte-Beuve — la goûter en elle-même que la comparer », elle ne fut pas sans exercer une influence sensible non seulement sur Lamartine et sur Joseph Delorme, mais plus tard sur Verlaine. Elle prélude à la mélodie lamartinienne et annonce certaines chansons du pauvre Lélian. Elle a surtout un accent chuchoté de confiance irrésistible, et si la passion fait le fond de son œuvre, elle l'enveloppe de tant de mélancolique rêverie qu'elle la pare de toute la beauté mystérieuse d'un secret. Nulle phraséologie chez elle ; d'intuitives révélations, le plus souvent sur la sensibilité intime (le *Pressentiment*, par exemple :

C'est en vain que l'on nomme erreur
Celle secrète intelligence...)

les mouvements tendres du cœur de la femme ; son instinct profond de la nature.

Pour Alfred de Vigny, dont la majestueuse originalité se dresse à l'écart du Romantisme, j'essaierai, plus tard, quand je parlerai de Baudelaire, de montrer en quoi il fut un précurseur. Beaucoup plus grand poète que Sainte-Beuve, il n'eut cependant pas la même immédiate influence que lui. Lamartine, Hugo, Leconte de Lisle l'ont imité, ont mis comme lui « une pensée philosophique en scène sous une forme épique ou dramatique », mais sans comprendre le caractère symbolique de son art.

(1) S'il a pour la forme, les rythmes et la rime des poètes du xvi^e une sorte de superstition, il ne laisse pas de reconnaître que la littérature de la Pléiade n'est guère qu'une littérature d'imitation habile et d'érudition très intelligente, et qu'elle manque d'originalité, c'est-à-dire, à la fois d'imagination et de sensibilité. Il déconseille de prendre Ronsard pour modèle (voir sa *causerie* du 13 octobre 1855) Telle était aussi l'opinion de Gérard de Nerval qui voulait qu'on remontât à la source de la véritable inspiration française au delà de Du Bellay jusqu'à Villon et les poètes du moyen âge, et qui remettait en honneur les vieilles chansons de nos provinces.

poésie soit, avec les élégiaques, confidentielle, elle n'est pas personnelle, en ce sens que la vie intime de l'homme, sa multiple vie intérieure, ses joies et ses peines, ses regrets et ses aspirations, en ce qu'ils ont de particulier, ne s'y révèlent pas. Elle ignore l'art de créer une psychologie suggestive par l'expression d'un moi, non pas tellement confidentiel de ses histoires amoureuses que de ses impressions, non pas tellement désireux de raconter les petits incidents d'une vie que de traduire des sensations très subtiles, très fugitives, nuancées, internes. Sainte-Beuve se rend compte que, pour renouveler notre poésie et la douer de qualités égales à celles de notre prose — de cette grande prose de tradition religieuse qu'il connaît si bien, dont il comprend si bien les artisans (*Port-Royal*), il faut la dépouiller, d'abord, de son enveloppe abstraite, la rendre familière et naturelle, voire même domestique (1). Son ambition, qui, à distance, nous paraît mince, au moins par ses résultats, est cependant de faire table rase de toutes les conventions en honneur dans notre littérature en vers, et sinon de mettre « un bonnet rouge au vieux dictionnaire », et de démocratiser la prose, du moins d'*humilier* la muse classique solennelle ou bien disante, aux délicatesses étudiées, aux raffinements prétentieux et froids. Il l'introduit doucement dans le cercle d'une « élite obscure » et la force à « chanter » à demi-voix, d'un ton pénétrant, les humbles choses, jusqu'alors dédaignées, les douleurs sans éclat et les paysages sans splendeur.

« Sympathie pour la médiocrité », a dit avec mépris Brunetière, qui, par ailleurs, lui rend, cependant, un éclat

(1) Cf. Les *Pensées* de Joseph Delorme, et notamment ce passage qui vise Lamartine : « Au lieu du mot vaguement abstrait, métaphorique et sentimental, employer le mot propre et pittoresque ; ainsi, par exemple, au lieu de *ciel en courroux* mettre *ciel noir et brumeux* ; au lieu de *lac mélancolique*, mettre *lac bleu* ; préférer aux *doigts délicats* les *doigts blancs et longs*. »

« J'ai tâché, dira-t-il encore, d'être original à ma manière, humblement et bourgeoisement, observant la nature et l'âme de près... nommant les choses de la vie privée par leur nom... cherchant à relever le prosaïsme des détails domestiques par la peinture des sentiments humains et des objets naturels. »

tant hommage (1). C'est juger par trop de haut. Nature bourgeoise, sans doute, mais inquiétante, en proie aux tourments de l'esprit et de la chair, Sainte Beuve trouvait en lui un champ d'observations précieuses à offrir à son intelligence. Il subit un moment, comme tous les hommes de lettres de son temps, l'influence du Romantisme révolutionnaire, mais la surmonta très vite sous le double effet, d'une part, des poètes anglais, et, de l'autre, des prosateurs du xvii^e siècle — et c'est en chrétien, sans faire stérilement des pastiches du moyen âge, qu'il renoue la tradition du génie national, en poursuivant dans la complexité moderne de ses démarches, dans sa lutte douloureuse avec les passions et le doute, l'esprit des hommes de son pays. Convaincu que l'art est essentiellement individuel et local, il serre de près cet esprit, et, grâce à sa conception raisonnée du rôle de l'écrivain en vers (2), il accorde sa poésie aux

(1) « C'est en Sainte-Beuve... que le lyrisme a comme achevé de prendre conscience de soi, de son rapport étroit, de sa solidarité nécessaire avec l'expression de la personnalité du poète » (*Evolution de la poésie lyrique*). « En vérité, écrit-il encore dans le même ouvrage, dans une *histoire de la poésie lyrique au xix^e siècle* on pourrait presque passer Sainte-Beuve sous silence, ou du moins il suffirait de l'avoir nommé : mais dans l'*évolution* du genre, c'est autre chose. »

(2) Il sait parfaitement ce qu'il a voulu réaliser, comme en témoignent ces vers des *Pensées d'Août* (« Réponse à un ami ») :

Demandez-vous si ce bois inégal,
Ce fût boiteux qu'un coup d'œil juge mal
N'est pas voulu par la corde secrète,

Dernière corde que nul avant moi
N'avait serrée et réduite à sa loi,
Fibre arrachée au cœur seul du poète.

Dans ses *Secondes Harmonies* (Épître de M. de Sainte-Beuve), Lamartine confirme le jugement du poète sur lui-même. Il est suggestif d'entendre Lamartine, dans le *Commentaire* de cette épître, prononcer le nom de Novalis, à propos de Joseph Delorme, alors que Sainte-Beuve ne saurait être suspect, non seulement d'imitation, mais d'influence germanique. Mais c'est que Lamartine découvrait des analogies entre la sensibilité de l'auteur des *Pensées d'Août*, sa compréhension de l'art du poète et l'esthétique du génial Allemand. Aussi bien, n'est-ce que par Gérard de Nerval, traducteur à dix-neuf ans du *Faust* de Goethe, que le Romantisme s'initie au germanisme. Classique par goût, et « beaucoup plus français qu'aucun de ses amis, de race, de tempérament et d'esprit » (Th. Gautier), Nerval n'était, du reste, allé à l'Allemagne que par des voies mystiques, comme l'observe M. Aristide Marie, dans son livre substantiel et d'une délicate piété sur le poète des *Chimères* et le romancier de *Sylvie*.

exigences de la pensée et de la sensibilité de l'homme de son temps. Baudelaire ne s'y est pas trompé, qu'il impressionna dès l'adolescence, et qui, toute sa vie, lui manifesta une prédilection particulière (1). Hugo non plus, qui, avant le « frisson nouveau » du poète des *Fleurs du Mal*, signala « l'accent nouveau » donné à certains « épanchements de l'âme » par Joseph Delorme. « Il popularisait le mélancolique et l'impuissant, le taré », a écrit Maigron (*Le Romantisme et les mœurs*). Retenons de cette appréciation malveillante, qu'elle reconnaît qu'un esprit de sympathie exceptionnel anime l'inspiration de Sainte-Beuve. Sans déchoir, son cœur se fait plus voisin de celui du commun de ses semblables; il s'intéresse aux « âmes modiques », selon son expression; c'est qu'il redescend aux racines de l'être ou remonte à la source des vrais sentiments humains pour mieux discerner l'homme particulier qu'il est. Ses images sont parfois incohérentes, sa puissance imaginative médiocre,

C'est à travers l'illuminisme, en effet, en remontant bientôt à Swedenborg, puis à la Kabbale du Moyen Age, à Pythagore et à l'Orient, que Nerval franchit la pensée allemande. On peut encore une fois l'affirmer, sans crainte d'un démenti valable, le Romantisme ne contient en France qu'une infime partie de pensée allemande. Cette pensée n'influe guère, d'abord, que sur la métaphysique et la musique. Ce ne sera que beaucoup plus tard, après le triomphe de Wagner, que les Symbolistes s'aviseront de puiser dans l'idéologie germanique des arguments favorables à leur doctrine; encore resteront-ils directement influencés par des maîtres français et le Préraphaélisme, d'essence purement celtique. A noter que dans la juvénile et véhémement diatribe qu'il écrit à ses débuts, contre l'influence des auteurs étrangers sur les écrivains de son temps, diatribe que publie M. Aristide Marie, Nerval ne cite que des noms anglais, aucun nom allemand.

(1) « Il a trouvé dans le poète de Joseph Delorme un goût de la vérité psychologique, un éloignement de la déclamation, un accent de familiarité douloureuse qui l'attirent (Henri de Régnier : Préface à l'édition des *Fleurs du Mal* de « La Renaissance du Livre »). Il aima, en effet, *Volupté* et les poésies de Sainte-Beuve jusqu'à la fin de sa vie. Troubat (Lettre à Poulet Malassis, 21 janvier 1867) rapporte qu'il les montrait avec les œuvres de Poe et un petit livre sur Goya, comme les choses qui lui étaient les plus chères, alors qu'il ne pouvait déjà plus s'exprimer que par le regard.

Rappelons-nous l'Épître qu'il adressa à Sainte-Beuve, à peine sorti du collège, et où se trouve ce vers si tragiquement révélateur de l'influence qu'exerça sur son âme l'âme de l'auteur des *Rayons jaunes* :

..... tous les êtres aimés
Sont des vases de fiel qu'on boit les yeux fermés.

Il disait dans la conversation : « Sainte-Beuve, c'est mon vice. »

et c'est en vain qu'il s'efforce d'y suppléer par des bizarreries systématiques; mais s'il n'a ni la sérénité large de Lamartine, ni l'orageuse magnificence d'Hugo, combien, en revanche, il se révèle plus complexe, plus raffiné, plus subtil et, surtout plus *moderne*.

Moderne — toute l'influence exercée par Sainte-Beuve poète (à qui on n'a voulu reconnaître d'autres héritiers qu'Eugène Manuel et François Coppée) s'explique, en effet, par ce mot. La familière et délicate simplicité de Joseph Delorme, son exactitude minutieuse à détailler les moindres mouvements de son cœur, à analyser son impressionnabilité nerveuse, ses inquiétudes et ses découragements, ses élans de sensualité, sa retenue discrète et craintive, ce singulier mélange de mysticisme charnel et d'onction païenne qui trouble sa vigilante conscience, font de lui un homme voisin de nous, en qui nous nous reconnaissons ou à qui nous pouvons nous comparer, un homme de notre pays, enfin, et de notre siècle, non un déclamateur ampoulé ou un fade élégiaque. Il sait s'observer et cela sans s'abstraire du milieu où le hasard l'a placé; et si son horizon est « un peu borné »; comme il l'a reconnu lui-même, du moins en sait-il découvrir les détails pittoresques. Rigoureusement sincère dans l'aveu de ses réactions en présence des êtres et des choses, il peut se flatter, sans mentir, de s'être « toujours écouté lui-même avant de chanter ». Pour lui, la nature n'est pas là qui « l'invite et qui l'aime ». Il sent son hostilité, et que sa force et son exubérance joyeuses peuvent avoir pour notre faiblesse et notre chagrin des accents de l'ironie la plus cruelle. Il dira :

Printemps si beau, ta vue attriste ma jeunesse.

Il observera, d'autre part, avec une hardiesse d'expression qui fait déjà prévoir Baudelaire :

Une bouche où *nageait* une heureuse indolence ;
Les arbres détachés dans le clair du couchant ;
Et la pointe d'un mât qui se perd dans la brume...

Il nous emmènera avec lui, tantôt dans les bois
 où tout parle d'exil et de bonheur voilé ;
 tantôt au milieu d'une vallée familière à sa rêverie,
 longue, étroite, à l'entour de peupliers voilée

et dans l'eau de laquelle la sarcelle vient baigner sa *plume grise et frisée* ; tantôt, encore, sur les bords de la Seine, à travers champs, et dans Paris même... Car, il est le premier — laissant, comme il le dit avec un demi-sourire de malice, à Chateaubriand les savanes, à Lamartine le Jura, à Victor Hugo le Rhin, — il est le premier à borner son désir de promenade aux prochaines banlieues, égayées de loin en loin de « grêles ramures » et de « feuillages débiles », et à soupçonner l'existence du paysage parisien...

Dans l'île Saint-Louis, le long d'un quai désert,
 L'autre soir, je passais ; le ciel était couvert,
 Et l'horizon brumeux eût paru noir d'orages,
 Sans la fraîcheur du vent qui chassait les nuages ;
 Le soleil se couchait sous de sombres rideaux ;
 La rivière coulait verte entre les radeaux ;
 Aux balcons, çà et là, quelque figure blanche
 Respirait l'air du soir...

Qu'on n'en doute pas : Baudelaire n'a pas laissé de sentir tout le parti qu'on pouvait tirer de telles indications (1) ; et une pièce comme les *Rayons Jaunes* — où les rumeurs multiples de la cité viennent mourir au seuil de la chambre de l'étudiant solitaire et éveiller dans sa mémoire, avec la lueur du couchant et celle de la lampe, par une série d'associations ou de *correspondances*, les souvenirs les plus disparates — a été pour lui plus suggestive que toutes les effusions des « singes du sentiment » du Cénacle (2). Il n'est pas jusqu'au caractère morbide de Joseph Delorme — son goût avoué pour la beauté mûrissante (*une brune, un*

(1) Cf. la lettre qu'il écrit à Sainte-Beuve le 15 janvier 1866 et où il énumère celles des poésies de Joseph Delorme qu'il préfère et qui l'ont le plus fortement impressionné, notamment le *Cabriolet*, dont les ressemblances d'inspiration et de facture avec ses propres vers sont incontestables.

(2) Baudelaire : *Salon de 1846*.

peu pâle, ayant passé trente ans) et pour des yeux où les pleurs ont creusé leur sillon — en qui il ne voit une preuve de sincérité qui le touche et le séduit. Il apprécie son *impressionnisme* — encore qu'assez maladroit — et, sinon, son aptitude, du moins son application fidèle à noter les analogies entre les aspects émouvants de la nature et les charmes d'un visage chéri.

Deux beaux yeux, se souviendra Delorme :

C'est un rayon mouillé, c'est un soleil dans l'eau
Qui nage au gré du vent dont frémit le bouleau,
C'est un reflet de lune aux rebords d'un nuage...

Faculté précieuse! Avec une intelligence lucide, une subtilité artistique très rare, il n'a manqué, à celui qui la possédait, que le don suprême. Il s'en est rendu compte. En sa nature ingrate, comme il prenait de l'âge,

La raison vigilante au rêve a survécu.

Il a renoncé à la poésie. Mais il avait frayé la voie à une individualité plus aristocratique que la sienne. Toutefois, nous sommes ainsi faits — il était ainsi fait, du moins — qu'il n'a pu se résigner à voir un autre réussir ce qu'il avait entrepris; et comme Baudelaire édifiait à la muse contemporaine le monument complexe dont il n'avait qu'ébauché les plans, il a qualifié son temple de kiosque bizarre, et lui a assigné pour place « la pointe extrême du Kamtchatka romantique ».

JOHN CHARPENTIER.

(A suivre.)