

DÉMARCHES DE LA POÉSIE CONTEMPORAINE

On répète assez souvent que le Symbolisme ne fut pas une école. Ceux mêmes qui en firent partie ne manquent pas de rappeler à l'occasion leur indépendance personnelle, observant que la camaraderie les groupa bien plutôt que l'adhésion à un programme qui ne fut jamais positivement formulé. Cela est possible. Il n'en est pas moins vrai que ce mot symbolisme est typique; qu'autour de lui tout un âge de poètes se groupa. Romantisme, Parnasse et Symbolisme demeurent, quoi qu'on fasse, les trois grandes étapes poétiques du siècle dernier.

D'ailleurs, serait-il vrai qu'il n'y eût pas parmi les jeunes gens de 1885 d'étroites parentés d'aspiration et d'expression artistique? Je ne le crois pas. Des poètes tels que Régnier, Griffin, Merrill, Mockel, Fontainas, Kahn et bien d'autres ont composé à un moment donné une sorte de famille. Qu'aujourd'hui ils constatent et nous appellent à constater avec eux par où ils différaient, c'est normal, mais ce n'est pas péremptoire. Ainsi les membres d'une famille voient les originalités qui les séparent. Ce qui n'empêche pas l'observateur du dehors de discerner au premier regard leur air de parenté.

§

Comme la plupart des démarches humaines, le Symbolisme naît d'une insatisfaction, d'une désaffection. Vers 1885, les Romantiques ne paraissent plus au diapason de la jeunesse et les Parnassiens pas davantage. Leconte de Lisle, dont l'œuvre s'achève, peut bien inspirer le respect : sa formule n'en est pas moins figée et morte.

Et quand l'orgueilleux poète (qui s'imagine naïvement avoir fixé la poésie) ose déclarer : « Après Victor Hugo, et moi, je ne vois pas ce qui reste à faire avec le vers! », c'est d'un concert unanime que les jeunes poètes lui répondent : « De la poésie (1). »

Il existe alors des poètes connus, on peut même dire officiels. (Jamais ce titre ne s'acquit plus facilement.) Mais que représentent-ils au juste? On ne sait trop. D'ailleurs si quelques-uns sont estimables, aucun n'est grand. Ainsi Lahor pourra célébrer sa *Gloire du Néant*, Heredia continuer à parfaire ses sonnets congénitalement parfaits : leurs vers ne feront pas battre les jeunes cœurs et pas davantage ceux d'un Sully Prudhomme, doux myope égaré dans les champs d'une philosophie aussi vaine que ses tendresses; d'un Coppée, adroit ciseleur de dessus de pendule; d'un Richepin, rhétoricien apoplectique; d'un Bouchor, rallumer de *Symboles* éteints; d'un Rollinat, qui ne continue Baudelaire que par des artifices désuets. France, Bourget, Lemaître ont délaissé la poésie. Sans dommage pour elle. Pourtant cet abandon, émanant d'hommes aussi en vedette, peut sembler caractéristique. Il reste Silvestre et Mendès, moins Parnassiens peut-être que bas-Romantiques et qui, rivaux d'érotisme facile, ne diffèrent guère que par le moule, l'un préférant le sonnet, l'autre le rondel.

Triste époque en vérité et où il semble bien que la poésie marchât vers l'asphyxie si déjà la libération n'était venue et si une tradition ne se perpétuait dans l'ombre avec le culte de ceux dont ce fut d'abord, en apparence au moins, le propre de n'en pas avoir: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé (2).

Sens des correspondances mystérieuses qui font de l'univers un seul réseau mouvant; effort vers une forme chargée de sens, de parfums, de couleurs, assez riche pour se suffire par ses vertus « formelles »; aperception

(1) Ernest Raynaud: *La mée symboliste* (Cité par John Charpentier: *De Joseph Delorme à Paul Claudel* (Les Œuvres représentatives, éd., p. 120).

(2) Ceci n'est pas écrit évidemment pour ces messieurs de l'Académie (et nous avons appris qu'il en est encore) qui attribuent le sonnet des voyelles à René Ghil.

d'un monde nouveau dont celui-ci n'est que le double et l'envers : tels sont quelques-uns des traits du mouvement qui s'élabore et dont le moins qu'on puisse dire, c'est tout de même qu'il a bien mérité de la poésie.

Par lui va se préciser, s'affirmer la notion d'un art régi par le rêve et la musique plus que par l'architecture et la logique; la notion d'une écriture qui vaille par « les blancs » autant et plus que par « les noirs »; qui, toujours, par delà la chose écrite, « laisse carrière à la conjecture » (3); la notion enfin du poème semblable à quelque condensation magnétique de pensées et de sentiments.

§

Un récent essai de M. Maurice Raymond (4) étudie l'évolution poétique au cours de la seconde moitié du dernier siècle et du premier tiers de celui-ci. On peut n'être pas toujours d'accord avec M. Raymond. Et comment l'accord s'établirait-il de façon absolue en ces problèmes qui sont, on peut le dire, le sang de notre sang et le cœur de notre cœur? Mais on ne peut manquer de reconnaître la subtilité de ses analyses, l'originalité de ses vues. Cet ouvrage que l'on rapprocherait volontiers de celui de M. John Charpentier (5) paru il y a deux ans, reste l'étude d'ensemble la plus intéressante qui ait paru à ce jour. Et si M. Raymond, de par sa méthode même a été amené à parler peut-être moins des individus que des tendances, du moins faut-il reconnaître qu'en ces débats il a su défendre d'ordinaire « le parti de la poésie ».

Sur le père, l'auteur commun du mouvement poétique contemporain, l'accord semble à peu près unanime. « Toute la littérature actuelle (et combien plus la poésie), écrivait déjà Remy de Gourmont, est baudelairienne... (Elle l'est) 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 âme à âme avec l'obscur pensée répandue dans la nuit de l'univers. » Et

(3) Baudelaire : *Fusées*.

(4) Maurice Raymond : *De Baudelaire au Surréalisme, essai sur le mouvement poétique contemporain* (Corréa, édit.).

(5) John Charpentier : *op. cit.*

Suarès a frappé cette formule-médaille : « Il est une façon de sentir avant Baudelaire et une façon de sentir après lui. »

M. Raymond voit dans *Les Fleurs du mal* la reprise et l'élaboration d'une poésie dont l'amorce ne serait ni chez Lamartine, ni chez Hugo, ni chez les autres poètes romantiques, mais chez Rousseau et Chateaubriand. Cette vue rompt quelque peu avec celle qui rattache bien le mouvement du xix^e siècle à Rousseau, mais par l'intermédiaire romantique. Elle peut se défendre, surtout si on la rattache à une vue plus générale, celle de l'inesestimable qualité de notre prose, demeurée de façon presque continue, au cours des xvii^e et xviii^e siècles, le refuge de la poésie tout court.

Parlant ici même, il y a peu de temps, de Paul Claudel (5 bis), j'exposais comment son œuvre constitue un retour à nos sources celtiques dont notre tradition classique (si magnifique qu'elle soit d'ailleurs) représente « une évidente dérivation ». J'ai plaisir à trouver chez M. John Charpentier une vue analogue.

Notre part de collaboration fournie, magnifiquement, par les cathédrales gothiques à l'œuvre de la civilisation, écrit-il, nous nous confinons presque (au xvii^e s.) dans le rôle ingrat de faire la police du goût.

Et encore :

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...

Mais quelle tradition, pourrait-on demander? Car si c'est le moyen âge qui la désigne, alors le xvii^e siècle n'est pas dans *notre* tradition, mais au rebours, ou, du moins, à côté. Et s'il ne s'agit que de poésie, nous voyons que celle-ci, préservée par le génie privilégié d'un Racine (plus chrétien que grec malgré tout), est allée mourir dans l'œuvre versifiée d'un Voltaire, l'anti-poète s'il en

(5 bis) Quelques propositions sur Claudel (Mercure de France, 15 octobre 1963).

fut et par surcroît les délices du Français moyen, cet autre anti-poète (M. C. Vautel, par exemple, qui n'est pas sot pourtant, ne touche pas à la poésie sans « bêtifier » aussitôt (6). Mais revenons à M. Raymond et à son essai.

On lui a reproché (notamment M. Edmond Jaloux dans les *Nouvelles littéraires*) d'avoir trop négligé Gérard de Nerval, chaînon poétique qui pourrait bien être à certains égards « maille de tête ». Et loin de moi certes la pensée de diminuer une œuvre qui a réintroduit chez nous l'orphisme et le mystère. Cependant il faut bien reconnaître que l'œuvre poétique de Nerval est mince et que son influence, si réelle qu'on la suppose, a tout de même été limitée.

Dans la répartition qu'il fait des quatre têtes de file de la poésie contemporaine (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé), M. Raymond ne marque peut-être pas assez que, si Rimbaud et Mallarmé sont bien les fils du premier, Verlaine n'est tout de même qu'un petit neveu. Encore ne convient-il pas d'attacher à ces détails généalogiques plus d'importance qu'ils n'en méritent (7).

Objet de controverse et de disparité, point de friction et pierre de touche, même après les livres de MM. Thibaudet et Royère (8), l'œuvre de Mallarmé laisse place au commentaire. Oui, longtemps encore, on discutera sur ce chantier, disons mieux : cet « atelier » où des formes plus devinées qu'aperçues se lèvent dans une lumière d'apparition, non plus comme celles de Baudelaire « déchirant leur suaire en étirant leurs doigts (9) », mais nous livrant chacune leur apport allusif, — une coupe, une lampe, une roue, une rose, — quand ce n'est pas le simple frisson d'une plume, le simple feu d'un joyau. Mais cette plume nous enlève pour un vol astral, ce feu sans flamme rallume en nous le flambeau. Et nous voici plongeant, fut-ce au prix d'un « subtil mensonge »,

(6) Témoin ce récent film où il proposait simplement à l'admiration des strophes de Déroulède, bien supérieures selon lui à Valéry.

(7) Quel hérauldisme, doublé d'un poète, s'amusera à dresser l'arbre généalogique de notre poésie? Ce serait plaisant, et non dénué d'intérêt!

(8) Voir aussi : René Ghil : *Les Dates et les Œuvres* (Grès, éd.), p. 209 et s.

(9 et 10) *Les Fleurs du Mal*, « Les Phares ».

Au pur délice sans chemin.

Ainsi, par la vertu quasi-dépouillée du verbe, Mallarmé, qui peu à peu restreignit comme on sait l'univers aux murs de son logis, de sa case d'enchanteur et d'abstracteur de quintessence, Mallarmé, cette espèce de suicidé de l'esprit, n'en a pas moins recueilli des lèvres de Baudelaire, pour le propager à son tour, « l'ardent sanglot qui roule d'âge en âge » (10), où l'auteur des *Fleurs du mal* voyait le témoignage de la dignité de l'homme devant Dieu.

L'œuvre de Verlaine n'appelle pas tant de commentaires, et de lui il est bien vrai de dire que ce fut avant tout « une nature » qui passa du Parnasse au Symbolisme (ou au Décadentisme plutôt) sans appartenir à l'un plus qu'à l'autre, et dont on ne voit guère qu'il ait influencé le second autrement que par quelques conseils de musicalité, de liberté, de rêve. D'enseignement, peu ou pas, mais un exemple vivant. L'homme-enfant, avec ses appétits, ses caprices, ses nerfs à fleur de peau, mais vibrant à tout instant sous un mélodieux archet. Et qui mieux que lui (qui les portait dans sa vie) pouvait chanter ces mystiques élans suivis de retombées aux plus profonds abîmes de la chair, ces oscillations, scandaleuses aux yeux du puritain, exemplaires malgré tout aux yeux du croyant? Vieux faune à l'œil « satané » (11), en lui quelle alternance d'élans et de replis, quelles sournoises lames de fond suivies d'apaisements quasi célestes! Seul chez nous — avec Péguy peut-être (12) — il porta dans notre poésie « l'orgueil d'être pauvre », allant, lui, jusqu'à la mendicité... Verlaine, ou le besacier-roi de nos Lettres!

Un témoin encore (et de quelle qualité!), c'est Rimbaud. On voit aujourd'hui quel concert devait sortir des *Illuminations* et de la *Saison en enfer*. Pour être à retardement, cette influence ne fut que plus forte, et l'on peut estimer qu'elle n'a pas encore épuisé ses effets.

(11) « L'Impénitent » dans *Parallèlement*.

(12) Et comme Péguy aussi si naturellement terrien, piéton; puis, après l'aventure Rimbaud, « vagabond d'une route sans kilomètre » (Paul Claudel *dit*).

D'ailleurs, en dépit de récentes élucidations (13), la clarté n'est pas faite encore totale sur l'aventure du « Voyou voyant », refusant la « rugueuse » réalité, vomissant ce monde depuis qu'il a vu son mensonge et « retrouvé l'éternité », déconcertant en ses démarches et prenant d'ailleurs un sauvage plaisir à déconcerter, à refuser, à se refuser, enfonçant lui aussi le mur de toile de nos dégoûtantes baraques, et bondissant, tous crins debout, hors de ce siècle où « l'on n'est pas au monde (14) », hors de cet enfer dont il a le souffle sur la face :

Je sais les cieus crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants, je sais le soir,
L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir.

La marque de Rimbaud sur notre poésie, je la vois en quelque sorte indélébile et telle que l'on pourrait imaginer celle-ci reprenant à son compte la déclaration que, en 1891, Verlaine faisait à l'enquêteur Jules Huret : « Pour moi, Rimbaud est une réalité toujours vivante, un soleil qui flamboie en moi et ne veut pas s'éteindre (15). »

§

De tous ces hommes, un seul joignit à l'influence de l'œuvre celle de la parole, et d'une parole démonstrative, prodigieusement féconde en ses aperçus, et telle enfin qu'elle a fait dire à ses auditeurs qu'elle était « l'homme même » et peut-être le meilleur de lui. Baudelaire était mort, Rimbaud disparu, Verlaine ivre ou absent. Mallarmé demeurait. Mallarmé parlait. L'influence du causeur et de l'esthète compléta celle du poète.

Contribua-t-elle à conduire jusqu'aux nouveaux venus

(13) Claudel, Rivière, de Bénéville.

(14) « L'étoile de ce Roi mage a été la sainteté; non la sainteté de la vierge et du cloître, mais la sainteté héroïque dans le feu de la vie, de la bataille... Paterné Berrichon a composé sa vie comme la vie d'un salut et il a bien fait. » Ce n'est pas Claudel qui écrit cela, c'est Henri Clouard, critique de la *Poésie française moderne* (Gauthier-Villars, éd., 1924).

(15) Cité par Bernard Fay : *Panorama de la littérature contemporaine* (Kra, éd.).

quelques-unes de ces influences anglaises, celtiques, si visibles chez eux? Peut-être, en partie. Mallarmé, professeur d'anglais et, après Baudelaire, traducteur de Poe, avait évidemment les yeux tournés vers le Nord. C'est un fait en tout cas que, de même que les Romantiques eurent parmi leurs initiateurs : Ossian, Shakespeare, Scott et Byron, les Symbolistes eurent Coleridge, Wordsworth, Keats, Shelley, Tennyson, plus tard Rossetti et Swinburne. Courant poétique qui confluaient chez eux avec un double courant plastique et idéaliste. Leur « imagerie » doit beaucoup aux Préraphaélites anglais, de Burne-Jones et Rossetti à Watts et William Morris, mouvement qui avait d'ailleurs sa correspondance en France chez des artistes tels que Puvis de Chavannes, Fantin-Latour, Carrière et surtout Gustave Moreau. Comment oublier d'autre part qu'à la même époque l'illumination, l'occultisme de Swedenborg et Saint-Martin, propagé hier par Nerval et Balzac, vient de renaître avec Stanislas de Guaita, Eliphas Lévy, Papus et Péladan, écrivains extérieurs au Symbolisme mais qui ne laissent pas de voisiner avec lui?

Ainsi renaît un courant idéaliste qui, d'abord athée, reflue peu à peu vers ce que Dujardin appelle « le fleuve chrétien » et bientôt se conjugue à lui, comme on le verra avec Le Cardonnel, Retté, Jammes et Claudel (16).

Cette étude rapide ne saurait non plus passer sous silence les influences musicales. La première qui se fasse sentir est celle de Wagner. Salué d'abord par Baudelaire, Villiers, Judith Gautier, Mendès, Schuré, nul doute que le magicien de Bayreuth ne touche vers 1890 à l'apogée de sa gloire. Mais, par une de ces contradictions dont l'histoire est pleine, l'instant où il culmine est celui où va commencer son déclin. Bientôt Moussorgski, révélé chez nous, apportera des harmoniques nouvelles. Et demain va paraître le musicien français qui fera chanceler le prestige de *Tristan*. Debussy — Claude de France

(16) Ces influences sont bien énumérées par M. Antoine Orliac dans *la Cathédrale symboliste : Délivrance du rêve* (Mercure de France, éd.), où il propose une distinction ingénieuse entre un « Symbolisme noir » et un « Symbolisme blanc ». Nous y renvoyons le lecteur.

comme l'appellera d'Annunzio, — mariera si étroitement ses mélodies aux œuvres de Baudelaire, de Verlaine, de Mallarmé, et encore de Louys et de Maeterlinck, qu'elles formeront avec elles un tout indissoluble.

Contradiction apparente; peut-être logique secrète. L'art de Wagner également chargé de sensualité et de métaphysique, cet art débordant et parfois débordé, merveilleux mais tout de même un peu massif, ne correspond déjà plus à la sensibilité d'une époque qui sort des brumes et marche, même à son insu, vers la ductilité, l'ondoyance, le frisson fugace et poignant, — qui a ses correspondants en philosophie chez Bergson, en peinture chez Monet, Sisley, Pissaro, Renoir, ces artistes qui, comme Debussy, peignirent des « Cathédrales », des « Vagues », des eaux fluentes et des vergers de chez nous. Le mouvement de fond qui emporte le symbolisme loin du positivisme de Taine et de Renan, loin du formalisme glacial du Parnasse pour le fixer d'abord dans la légende et l'abstraction, ce mouvement si éloigné d'abord de la vie, l'en rapproche insensiblement, peut-être par le chemin du *folklore* dont quelques-uns de ses membres furent de bonne heure pénétrés (17).

En effet, si l'art de Régnier (même avec les *Médailles d'argille*, puis la *Sandale ailée*) ne connut guère qu'une nature peuplée de héros et de demi-dieux, de toutes les divinités riantes du hallier, du guéret, de la source et du bois, déjà dans les poèmes de maturité de Vielé-

(17) Un *folkloriste* d'obédience parnassienne (et sympathique dans cette école de conservateurs et de gardiens de musées), c'est Gabriel Vieclair. Son nom manque dans le livre de M. Raymond et on le lui reprocherait si l'on ne songeait que l'inspiration des *Emaux bressans* est tout de même un peu « parente pauvre » de celle de la *Bonne chanson* et des *Romances sans paroles*. Par contre, il ne dégage pas assez l'influence de Banville, poète de surface, sans vibrations profondes, mais printanier, lumineux, plein de bouquets et d'étoiles. Le livre de M. John Charpentier lui rend heureusement bonne justice. Et n'est-ce pas une révélation d'apprendre que, dès 1863, Banville écrivait une *Promenade galante* recueillie dans ses *Rimes dorées* :

*Ils errent dans le matin blême,
Tous vêtus de satin, charmants
Et tristes comme l'amour même.*

Influence certaine sur Verlaine. Influence non moins certaine sur Mallarmé dont il fut l'ami très cher. René Ghil (op. cit.) nous dit son rôle dans la composition de *L'Après-midi d'un faune*.

Griffin, si proche de lui au début, tournent des souvenirs de rondes et de refrains populaires; déjà Stuart Merrill qui, dans ses premières œuvres, se révélait comme le chantre le plus fidèle des « chevaleries sentimentales », se mêle à la vie pour goûter les *Quatre saisons* et n'aspire plus à la fin qu'à fondre sa *Voix dans la foule*.

Le XIX^e siècle s'achève à peine que, déjà, les poètes issus du symbolisme ou vivant en marge, mais en *flirt* avec lui, ont de tout autres horizons. Voici Verhaeren, Paul Fort, Francis Jammes, Charles Guérin, Anna de Noailles. Entre eux un seul trait commun, mais qui compte: ce sont des poètes tournés vers la vie.

Avec ce « Naturisme » qui coïncide lui-même avec le siècle nouveau, c'est autour des mots: nature et vie, que s'opère le mouvement qui se faisait hier, autour des mots: légende et songe. Des poètes aussi « mallarméens » que Mockel et Fontainas écrivent *Clartés* ou *Jardin des Iles claires*. Van Lerberghe chante la *Chanson d'Eve*. Des poètes nouveaux tels Bataille, Magre, Lafargue, aspirent aussi à la vie. Enfin, André Gide, avec ses *Nourritures terrestres*, propose un évangile nouveau.

Dans le foisonnement des œuvres d'alors, certaines trouvent auprès du public un accueil rapide, qui surprendrait si l'on ne songeait qu'elles condensent en les assagissant tout un ensemble de tendances que ce public ne demandait après tout qu'à assimiler. Tel est le cas de Samain. Mais les poètes qui suivent immédiatement unissent en général sagesse et clarté.

Ainsi, viennent un peu au hasard, Gregh, Larguier, Despax, Louis Mercier, Abel Bonnard, et François Porché, qui chantera plus tard la tranchée, et Charles Derennes, dont la belle *Perséphone* ne verra le jour qu'après la guerre. C'est aussi l'âge du grand lyrisme féminin avec Noailles, Vivien, Delarue-Mardrus, Gérard d'Houville, Cécile Sauvage.

Le démembrement du Symbolisme paraît plus complet encore si l'on songe que, depuis longtemps déjà, Moréas lui a enlevé des forces vives pour sa brigade romane (La

Tailhède, Raynaud, du Plessys, Maurras). Et si les *Stances*, elles aussi contemporaines du siècle nouveau, ne peuvent être considérées comme relevant du naturalisme, elles marquent du moins le retour à un lyrisme gnominique, transparent et superbe, bien éloigné des allégories où leur auteur se plaisait à ses débuts.

L'influence de Walt Whitman éclate chez Verhaeren, chantre du monde mécanicien, comme elle reparaitra chez les écrivains de l'Abbaye que M. Raymond appelle « les hommes de bonne volonté ». Poète de la rue et de la route, Whitman apporte une note humanitaire et sociale qui consonne assez bien avec la note de « pitié » donnée par le roman slave de Dostoïewski et Tolstoï.

Dès avant la guerre, l'histoire de notre poésie offrait des tendances multiples et enchevêtrées. Pour cette période et les vingt ans qui vont suivre, M. Raymond distingue quatre camps principaux. Camp méridional avec Signoret, Gasquet, Lafargue, Camo, Mazade. Camp de la « Minerve casquée » où, derrière Moréas et Maurras, il range à la fois des Universitaires — Angellier, Nolhac, Le Goffic — et des jeunes, mêlés d'érudition et de fantaisie, — André Mary, Vêrane, Fleuret, Muselli. Camp néo-symboliste où, autour de revues telles que *Vers et prose* et la *Phalange*, auraient voisiné des poètes aussi divers que Valéry Larbaud, Gaspard-Michel, Guy Lavaud. Camp transactionnel enfin où, de F.-P. Alibert à Henry Charpentier, on tenterait un « mariage de l'ancienne et de la nouvelle esthétique ». Mais là précisément, sous cette étiquette vague, voisinent les poètes les plus divers: épigrammatistes, sonnetistes, lyriques malherbiens ou ronsardisants (18)... (Peut-être, après tout, leur trouverait-on un trait commun dans le goût et la pratique des *genres*, au sens classique du terme.)

Rien de plus malaisé, certes, qu'une classification, et il faudrait n'en avoir jamais tenté pour l'ignorer. On s'aperçoit alors que s'il est des poètes comme voués aux

(18) Représentant à des titres divers ce genre de lyrisme : Jacques Reynaud, Charles Forot, Noël de la Houssaye.

Anthologies à cause de leurs qualités hautement représentatives (ainsi, dans nos provinces, le populaire « enfant du pays » accède sans effort au Parlement!), d'autres, plus rares et plus hauts, souffrent et souffriront toujours de leur solitude et de leur résistance native à la classification. Et combien de poètes aussi offrent comme deux faces et deux degrés d'importance inégale, selon qu'on les considère à la mesure de l'œuvre accomplie ou sous cet angle (un peu fatal et trompeur) du « caractère représentatif ». Si bien que, pour finir, l'histoire de la poésie (comme des autres genres) devrait, semble-t-il, s'écrire sous deux formes parallèles: une histoire des idées et théories, et une histoire des poètes, — un discours lié d'une part, une série de monographies de l'autre: méthode appliquée d'ailleurs jadis par Brunetière dans son *Manuel de littérature*.

L'exemple d'un groupe cohésif, nous le trouvons chez Jules Romains et ses amis (Duhamel, Vildrac, Chennevière, Durtain, Arcos), poètes nettement modernes et sociaux dont on peut, à ce titre et pour la forme libérée, rapprocher André Spire. Quelle difficulté, au contraire, si l'on se mêle d'opérer un classement sous le signe de la fantaisie (conséquence du genre, peut-être). Il y eut, vers 1913, une école fantaisiste groupant, sur l'initiative de Carco (lyrique verlainien lui-même), Jean Pellerin, J.-M. Bernard, Vérane, Muselli et d'autres. Mais c'est en dehors de toute école que se développèrent les deux grands fantaisistes qui devaient, en des sens divers, avoir l'influence la plus grande: Toulet et Apollinaire. De la fantaisie il y en a aussi, et de la meilleure, chez Paul Fort, Salmon, Max Jacob, Roger Allard, René Chalupt. Et toute étude de la fantaisie devrait, à mon sens, compter largement avec Laforgue, trop négligé aussi par M. Raymond.

Dans ces zones intermédiaires qui se rattachent à Toulet et à Moréas, à Nerval et à Henri Heine, à bien d'autres encore, certains sont plus abondants, d'autres plus resserrés, ceux-ci plus savants, ceux-là plus naturels. M. Raymond cite: Ormoy, Chabaneix, Dyssord,

Pize. A ces lyriques, bien d'autres donnent la réplique. Certains, comme Louis Mandin, toujours se distinguèrent par une haute conception de l'œuvre. D'autres (G.-Ch. Cros, G.-J. Gros) sont plutôt de spontanéité verlainienne. Voici encore Maurice Brillant, interprète de la musique, Thérive, qui fut poète savant avant de se proclamer romancier « populiste », Jean Lebrau, véritable voix de la nature, chantre de la grappe et de l'olive, et tant d'autres : A. Berry, G.-L. Garnier, Y.-G. Le Dantec, etc... Quant à Derème, l'un des plus « distingués » parmi tous ceux de son âge, son ascendance est surtout classique, et sautant à pieds joints deux siècles ensemble, c'est à La Fontaine qu'il demande le secret de sa légèreté.

On voit mieux ce que ces classifications ont d'arbitraire si l'on étudie une œuvre portant le double sceau d'une inspiration et d'un art, celle d'un Guy Lavaud, par exemple, qui, libre et condensée à la fois, se situe en quelque sorte à mi-distance de Mallarmé et de Jammes. Dans cette œuvre qui va des élégies de *Du livre de la mort* aux diagrammes de *Poétique du ciel*, Lavaud s'est montré véritable élégiaque en garde contre la sentimentalité, véritable lyrique en garde contre l'éloquence et surtout et toujours, pur poète, verbe aéré et cristallin, des fleuves, de la mer et du ciel.

D'ailleurs, M. Raymond lui-même, lorsqu'il arrive aux plus grands, est bien obligé d'interrompre son exposé discursif pour broser des portraits. Ainsi nous propose-t-il : Valéry, « classique du Symbolisme », Claudel, « poète du monde total » (j'ai proposé ici même « poète œcuménique », mieux accordé, je crois, à son inspiration), et Péguy, chez qui il voit « l'humiliation du cœur devant la théologie et la mystique », ou, selon le beau mot d'Ungaretti, « un espoir inassouvi d'innocence ». L'œuvre de Péguy, qui grandit, certes, nous montre comment une œuvre, conçue en dehors des préoccupations dominantes de son temps, sinon à contre-pente, peut y occuper cependant une place de premier plan. Mais je regrette que M. Raymond n'ait pas fait assez large place à Jammes, le premier élégiaque français. (Au fait,

M. Raymond n'aurait-il pas quelque défiance à l'égard du genre, de l'élégie elle-même? On le dirait.

§

Avec la troisième partie de son livre (la poésie d'après-guerre étudiée sous le titre général: *L'aventure et la révolte*), M. Raymond nous donne l'essai le plus discuté peut-être, mais le plus neuf et le plus intéressant. A l'étude de ces démarches parfois incohérentes et en tous cas tapageuses, le critique apporte une impartialité louable. Oui, félicitons-le d'écrire:

Si l'on ne consent à voir dans le mouvement Dada qu'un scandale parisien, on se condamne à ne rien comprendre à la crise morale autour des années 1920, et au courant d'individualisme anarchique, au refus de servir qui a bouleversé tant de consignes traditionnelles et d'anciennes croyances.

Et plus loin:

Ne méconnaissons pas cette angoisse tragique.

A l'origine, à la veille de la guerre, voici Apollinaire, Apollinaire dont la fantaisie semble se fonder, comme celle de ses amis peintres: Picasso, Braque, Derain, sur le peu de réalité du monde extérieur et n'en considérer les éléments que comme les matériaux d'une construction de l'esprit. Cubisme plastique et littéraire dont il fut à la fois le théoricien et le poète. Poète et grand poète par les strophes où il amorçait tout un avenir qui, rattaché aux tentatives de Jarry, allait recevoir un extraordinaire appoint du bouleversement né de la guerre et aussi, dans un monde trépidant, du brusque développement de l'affichage et de la publicité. Combien nous émeut ce poème écrit peu avant sa mort:

Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir.

Du moins est-ce pour avoir témoigné de belles qualités de « guetteur » qu'Apollinaire joue un grand rôle à l'origine de cette nouvelle fantaisie « à qui tout est bon » et

en qui « tout se mêle comme aux étalages des bazars et aux pages de réclame des journaux ». Elle n'est pas forcément sceptique. Au contraire. Le goût de la petitesse, de la laideur, du ridicule même (ce dernier plus particulier à Max Jacob) a ses secrètes raisons. En fait « tout se passe comme s'il existait un lieu de l'esprit d'où l'on découvre les choses sous leur aspect purement poétique, c'est-à-dire totalement arbitraire et neuf. Mais ce lieu de l'esprit, rien n'est plus difficile que de s'y tenir, rien n'est plus difficile aussi que d'amener le lecteur à le trouver en lui (19). » Ainsi cette poésie sera de moins en moins communicable. Par exemple, « la plus grande partie de l'œuvre de Cocteau depuis 1920 est comme la projection faite pour être vue de loin, sous un éclairage au magnésium, d'un ensemble de démarches inhabituelles et de révélations étranges qui forment un chiffre aux traits enchevêtrés (20) ». C'est bien cela. Le poète *chiffre* son langage. Et comment le déchiffrer si nous n'avons sa *clef*? Le mot d'ordre s'étend, dans les arts, à la peinture de Picasso, à la musique de Poulenc et d'Auric, et de leurs amis.

Que ces jeux de l'esprit libre aient des interprètes s'adaptant à l'univers (Cendrars, Dermée, P.-A. Birot, Divoire, Morand, Drieu la Rochelle) ou strictement enfermés dans leur moi (Max Jacob, P. Mac-Orlan, Cocteau), la tendance demeure intellectualiste. Et l'on observe que, quand « ils se sont mis à la prose », Cendrars, la Rochelle et Morand ont donné une littérature cursive et polychrome appelée tout de suite au succès. Nous avons en tous cas devant nous des écrivains de riche culture, propres à toutes les performances littéraires.

Dada, né à Zurich en 1917, dans un milieu ultracosmopolite, représente un effort de scepticisme acharné, de négation totale. Ses auteurs, écœurés et à bon droit d'un monde où l'accumulation des plus beaux trésors n'avait conduit qu'à l'imbécillité des tueries, ont imité à son égard le geste d'Erostrate. De cette démarche avant tout négative et qui lassa bientôt par son tapage, M. Ray-

(19 et 20) M. Raymond : op. cit., pp. 296-300.

mond nous assure que des œuvres sont nées. C'était déjà l'opinion de M. Fay, qui écrivait vers 1925: « Les poésies lyriques de Tzara, Breton, Soupault resteront sans doute. Paul Eluard a écrit de petites pièces inoubliables (21). » Ne négligeons pas non plus Reverdy. Mais déjà, avec le Surréalisme, naissait un nouvel espoir.

Concevoir la création poétique comme une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en l'absence de toute préoccupation esthétique ou morale (22) », n'est pas en soi une démarche déconcertante. Moins strict que M. Raymond, je ne vois même pas incohérence barbare, mais bien émouvante poésie dans ce texte cité des *Champs magnétiques*: « Les hommes aux yeux éteints s'approchaient et lisaient leur destin dans les vitres dépolies des habitations économiques... » Et cela dit, il n'est que juste de constater que, à toute époque, « la vertu magique de la poésie est née d'abord de rapprochements insolites et d'une manière souple et insinuante d'abuser des mots ». Quant aux « catachrèses surréalistes », qu'elles représentent le point d'aboutissement d'une évolution parfaitement nette », voilà qui se défend certes si l'on jalonne les étapes de cette évolution avec Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Jarry, Saint-Paul-Roux (?) et même Mæterlinck (celui de *Serres chaudes*, « précurseur authentique du mouvement poétique d'après guerre »).

Celui qui étudie l'évolution de l'image dans la poésie du dernier siècle constate, comme le dit si bien l'auteur, un *élargissement d'ouverture du compas* qui procède de la théorie des correspondances émise par Baudelaire et qui aboutit à faire de l'image une véritable révélation. « L'image, dira Pierre Guéguen (23), n'est qu'une forme magique du principe d'identité ». « Ainsi, dans le rêve, commente M. Raymond, tout est susceptible d'être substitué à tout sans cesser d'être et sans rien perdre de sa puissance concrète. »

(21) Bernard Fay : op. cit., p. 198.

(22) André Breton : *Manifeste du surréalisme* (de 1924), cité par M. Raymond, p. 327.

(23) *Nouvelles littéraires*, 1^{er} juin 1929.

Nous voici au cœur du problème: le rapprochement de la création poétique et du rêve, ou du moins de ce que Léon Daudet appelle « le rêve éveillé ».

Le Surréalisme, issu avant tout des *Illuminations* de Rimbaud, parut un moment hausser sa conception vers la grandeur. « Le pressentiment d'un autre univers sur-réel qui absorberait en lui l'interne et l'externe, le subjectif et l'objectif..., ce pressentiment, cette croyance semble être la conséquence la plus normale du refus initial des surréalistes et de leur *mysticisme latent*. » En sorte que, « de toutes les philosophies, la pensée ésotérique, transmise et enrichie par une tradition multi-séculaire, paraît être celle dont l'accord avec le surréalisme présente le moins de difficulté ».

Mais ces desseins, propagés par la théorie plus que par les œuvres peut-être, ne se maintinrent pas très longtemps. Leur commentateur constate que les surréalistes ont suivi, « non sans querelles et divisions intestines », la pente qui mène « vers le matérialisme didactique et le communisme ». Il reste à ses yeux que « jamais en France école de poètes n'avait confondu de la sorte, et très consciemment, le problème de la poésie et le problème crucial de l'être ». Ce à quoi le moins que l'on puisse répondre, c'est que si l'on doit tenir en effet le plus large compte au Surréalisme de cette aspiration, il ne faut pas oublier qu'elle fut avant-hier celle de Rimbaud, qu'elle est aujourd'hui (et avec quelle munificence!) celle de Claudel. Et je pose ici une question à laquelle je laisse au lecteur le soin de répondre: l'œuvre essentielle, l'œuvre majeure de « la surréalité » à ce jour, est-ce le *Revolver à cheveux blancs*, la *Vie immédiate*, *Où boivent les loups*, ou simplement le *Soulier de satin*?

Besoin de transcender le réel, besoin aussi de « vider le contenu de l'esprit », de tout dire, de tout avouer, correspondant à ce *psychologisme intégral* qui se lit dans Gide et dans Proust: tel est le dernier champ, magique autant que magnétique, où se dépensèrent, à côté de Breton et de Soupault, Aragon, Desnos et d'autres. Mais pour ces poètes aussi vient le reflux. Non seulement le

meilleur des théories n'a pas passé dans les œuvres, mais les chefs de file eux-mêmes, avec une louable franchise, reconnaissent leur insuccès. André Breton n'écrivait-il pas en 1932: « Nous n'avons jamais prétendu donner le moindre texte surréaliste comme un exemple parfait d'automatisme verbal. » De là, il n'y a qu'un pas pour dire avec M. Raymond qu' « après avoir menacé quelque temps de submerger toutes les terres, le surréalisme laisse aujourd'hui comme un grand espoir déçu ». Et cette constatation faite, — non sans tristesse, semble-t-il, — il lui reste en un dernier chapitre à parler de quelques poètes « en marge » et qu'il place en rang privilégié. Ainsi vont Léon-Paul Fargue, interprète des rares musiques; Pierre-Jean Jouve, « mélange de sécheresse volcanique et de tendresse exaltée (24) »; Jules Supervielle, poète des métempsychoses; Saint-John Perse, chez qui M. Raymond voit un essai de synthèse du symbolisme et du classicisme... Comme chez Valéry, alors?... C'est peut-être aller un peu loin. Et l'on ne voit pas, à vrai dire, pourquoi arrêter à ces noms un palmarès qui frise alors l'œuvre de partisan.

§

Sur cet après-guerre si récent, si confus, quelle difficulté à conclure! Les grandes personnalités sont rares et irradient peu. Les partis se multiplient, et partant s'amenuisent. Les extrêmes s'opposent, mais entre eux que de zones entre lesquelles tout tracé de frontière est délicat! Sur cette masse en mouvement, à peine distingué-t-on des lignes de force et d'attraction (25).

Idéologiquement, l'histoire de la poésie la plus récente se présente comme une série de flux et de reflux portant

(24) Son « Mozart » est en vingt lignes un des chefs-d'œuvre de la poésie récente, de même que sa *Paulina 1880* occupe une place à part dans le roman contemporain.

(25) Ce n'est pas le *Tableau de la poésie* présenté par la *Nouvelle revue française* dans ses numéros d'octobre et novembre dernier qui contribue à éclaircir la situation, ce travail, louable, semblant avoir été conduit dans un esprit d'équivoque quand ce n'est pas de mystification pure. Ce qui gêne pour apprécier comme on le voudrait les perles qui luisent dans ce chaos: vers de Delfau, Souffron, Mardelle (ce dernier, dit-on, charpentier) (?).

tour à tour les poètes vers le moi et le non-moi, vers le sujet et vers l'objet; tendant à l'affirmation brutale et péremptoire des réalités, ou ramenant l'homme à des recherches, plus minutieuses et tâtonnantes, de ses propres mystères.

Plastiquement, la technique oscille entre un vers-librisme aboutissant à la prose et une condensation sibylline; entre la dispersion, au gré de l'accident, d'impressions cahotiques, de sensations brutes, et la cristallisation, poussée en profondeur, de tout ce qu'il y a de plus rare dans la chimie de l'esprit.

A un tiers point de vue, enfin, on voit très bien les poètes se départager en deux camps: *artistes* ayant foi en la beauté, travaillant à une « œuvre », et *contemp- teurs de l'art* subordonnant l'activité poétique à des fins étrangères (science, mystique, sociologie...). Et ici se vérifie bien une des grandes vues de l'essai sur l'évolution *De Baudelaire au Surréalisme*, qui montre la postérité baudelairienne scindée en deux branches: branche aînée (c'est moi qui l'appelle aînée) ou des artistes (avec Mallarmé, Valéry et la plupart des lyriques contemporains), — et branche cadette (*id.*) ou des voyants (avec Rimbaud, Claudel, les Surréalistes). Selon qu'on s'oriente vers l'une ou l'autre de ces fins, on tend déjà à se classer. Et s'il n'est pas douteux qu'on doive aux premiers une longue suite — et non pas close! — d'œuvres belles, il faut bien reconnaître que les seconds poussent les recherches les plus singulières et les plus pathétiques.

Cependant, il convient de ne pas exalter les seuls novateurs qui, hélas! doivent trop souvent le meilleur de leur rapide notoriété à leur esprit d'équipe et à leur organisation publicitaire. M. Raymond aurait pu s'en souvenir! Certes, le piétinement nous est en horreur, mais il ne faudrait pas oublier non plus que la liberté de l'esprit, une certaine liberté de l'esprit, peut n'être, selon M. Raymond lui-même, qu'on ne saurait suspecter d'arriérisme, « que l'envers d'une impuissance, le fruit d'une incapacité à rien posséder, à rien créer de sa propre subs-

tance (26)... » A côté des guetteurs, des prospecteurs, laissons leur place aux continuateurs, aux mainteneurs, à ceux qui seront bientôt seuls à pouvoir dire avec Jules Romains :

Je reste garant et gardien
De deux ou trois choses divines (27).

HENRY DÉRIEUX.

(26) Op. cit., p. 295.

(27) Jules Romains : *Europe* (éd. de la N. R. F.).