

Études sur les Poètes Symbolistes Français

10

L'UNIVERS POÉTIQUE
DE
BAUDELAIRE

SYMBOLISME ET SYMBOLIQUE

PAR

LLOYD JAMES AUSTIN



*Ouvrage publié avec le concours
du Centre National de la Recherche Scientifique*

MERCURE DE FRANCE

PARIS - MCMLVI

L'UNIVERS POÉTIQUE
DE
BAUDELAIRE

1494

~~1494~~

16° 7c

2962

(1)

DL 25 2 1855 2342

DU MÊME AUTEUR

PAUL BOURGET : *Sa vie et son œuvre jusqu'en 1889*, Paris, E. Droz, 1940,
(thèse : épuisé).

EN COLLABORATION :

PAUL VALÉRY : *Le Cimetière marin*. Préface de Henri Mondor, de l'Académie Française. Genèse du poème, par L.-J. Austin. Grenoble, Roissard, 1954. (Ouvrage réservé au Cercle des Universitaires Bibliophiles.)

BAUDELAIRE : *Œuvres complètes...*, t. I. Etudes de Lloyd James Austin, Maurice Nadeau, Yves Bonnefoy, Pierre Jean Jouve et Roland Barthes. — *Le Nombre d'Or*, Domaine français, dirigé par S. de Sacy. — Paris, Le Club du Meilleur Livre, 1955.

EN PRÉPARATION :

ÉTUDES SUR LES POÈTES SYMBOLISTES FRANÇAIS :

** *Le Mystère poétique de Mallarmé.*

*** *La Composition poétique de Valéry.*

ÉTUDES SUR LES POÈTES SYMBOLISTES FRANÇAIS

L'UNIVERS POÉTIQUE
DE
BAUDELAIRE

SYMBOLISME ET SYMBOLIQUE

PAR

LLOYD JAMES AUSTIN



*Ouvrage publié avec le concours
du Centre National de la Recherche Scientifique*

MERCURE DE FRANCE
PARIS - MCMLVI

CHRONIQUE POÉTIQUE
DE
BAUDELAIRE

Copyright by MERCURE DE FRANCE, 1956

AVANT-PROPOS

Je voudrais remercier ici tous ceux qui m'ont aidé dans mon travail : M. A.-R. Chisholm, professeur à l'Université de Melbourne, qui m'a initié, voici plus de vingt ans, aux études baudelairiennes, et à qui, plus qu'à personne, je dois de m'être consacré à la littérature française ; M. Jean Pommier, professeur au Collège de France, qui m'a inspiré par ses travaux, éclairé par ses conseils, et encouragé par la plus précieuse des amitiés ; M. Claude Pichois, qui m'a ouvert les richesses de l'incomparable bibliothèque baudelairienne dont il est le si généreux dépositaire ; enfin et surtout, M. Paul Etard, Bibliothécaire Honoraire de l'École Normale Supérieure, qui, depuis longtemps, guide mes pas, non seulement avec toutes les ressources de son érudition vaste et sûre, mais aussi avec tant d'affection et de sollicitude fraternelles.

L. J. A.

Lozère-sur-Yvette, le 30 septembre 1954.

ABRÉVIATIONS

Nos références se rapportent à l'admirable édition en dix-neuf volumes des *Œuvres complètes* de Baudelaire, publiée par les Editions Louis Conard, et à laquelle Jacques Crépet avait consacré sa vie. Grâce aux soins pieux et hautement compétents de M. Claude Pichois, cette édition est maintenant achevée, et se dresse désormais comme un monument dédié au double souvenir du poète et de son plus grand exégète. — Pour les *Fleurs du Mal* et les *Journaux Intimes*, nous avons toutefois utilisé de préférence les éditions critiques procurées par Jacques Crépet et M. Georges Blin, et publiées, en 1942 et 1949 respectivement, à la Librairie José Corti : les abréviations FM et JI désignent ces éditions. — Pour l'édition Conard, nous utilisons les abréviations suivantes :

- FM (Conard) : *Les Fleurs du Mal* (1922).
CE : *Curiosités Esthétiques* (1923).
AR : *L'Art Romantique* (1925).
PPP : *Petits Poèmes en Prose* (1926).
PA : *Les Paradis Artificiels. La Fanfarlo* (1928).
JOP : *Juvenilia, Œuvres Posthumes, Reliquiae* (T. I, 1939 ; II et III, 1952).
CORR : *Correspondance Générale* (T. I et II, 1947 ; III et IV, 1948 ; V, 1949 ; VI, 1953).
Edgar Poe :
HE : *Histoires Extraordinaires* (1932).
NHE : *Nouvelles Histoires Extraordinaires* (1933).
AGP : *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1934).
EGP : *Eurêka, La Genèse d'un Poème* (1936).
HGS : *Histoires Grottesques et Sérieuses* (1937).

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Nous publions aujourd'hui le premier volet d'un triptyque consacré à trois poètes majeurs du Symbolisme français, Baudelaire, Mallarmé et Valéry. La filiation qui les relie est nette. Malgré de grandes différences de tempérament, d'idées et de destin, ils appartiennent à une même famille poétique.

Tous les trois subissent l'ascendant, et dans une mesure plus ou moins large, l'influence, d'Edgar Poe : Baudelaire traduit ses contes et *la Philosophie de la composition* ; Mallarmé, ses poèmes ; Valéry, quelques fragments des *Marginalia* : Baudelaire voit surtout en lui le frère de ses angoisses ; Mallarmé, le poète des rêveries éthérées ; Valéry, l'analyste lucide de la psychologie littéraire : tous trouvent chez lui, très justement, la théorie, moins justement peut-être, la pratique, de la « poésie pure ». Décisive sur Valéry, considérable sur Mallarmé, l'influence de Poe sur Baudelaire a toutefois été moins grande qu'on ne l'a souvent dit (1).

(1) M. Paul MANSELL JONES a posé, très pertinemment, le problème de « jugement littéraire » impliqué par l'admiration, excessive à l'avis des lecteurs de langue anglaise, que vouaient Baudelaire et Mallarmé à la poésie souvent médiocre de Poe. Voir *The Background of Modern French Poetry*, Cambridge University Press, 1951, ch. II, p. 38-58. — M. Régis MICHAUD, après d'autres, a montré qu'il ne faut pas exagérer l'influence de Poe sur Baudelaire : cf. son article *Baudelaire et Poe : une mise au point*, *Revue de Littérature comparée*, 1938, t. 18, p. 666-683.

Admirables connaisseurs, ils aiment la peinture. Baudelaire exalte Delacroix ; Mallarmé défend Manet ; Valéry célèbre Degas. Sans doute, il serait téméraire de rechercher des influences précises de la peinture sur Mallarmé et sur Valéry, encore que Victor Hugo ait appelé « mon cher poète impressionniste » l'auteur de *l'Après-midi d'un Faune*, et que Valéry ait eu lui-même un très beau talent de dessinateur et d'aquarelliste. Mais Baudelaire, lui, tire de la peinture l'inspiration de beaucoup de ses meilleurs poèmes ; et Delacroix lui enseigne le primat de l'imagination, thèse centrale de son esthétique, édifiée d'abord et surtout dans ses *Salons* : c'est en critique d'art que Baudelaire fait ses débuts littéraires.

Amateurs passionnés mais profanes, ils s'ouvrent aux sortilèges de la musique : Wagner apporte à Baudelaire une « jouissance », à Mallarmé un « défi », à Valéry une « émotion esthétique quasi mystique » ; au premier, la confirmation, aux deux autres, la remise en question, d'une esthétique. Baudelaire aime la danse, mais s'en inspire peu : Mallarmé et Valéry en évoquent merveilleusement les prestiges, et en tirent des principes pour leur poésie : Mallarmé celui du geste métaphorique, Valéry celui du mouvement pur. Sur l'architecture, Valéry seul méditera longuement.

Grâce en partie à cette riche expérience artistique, et aux réflexions sur la nature de la poésie qu'elle leur inspirait, ces poètes, qui sont sans doute les plus intellectuels des poètes français, ont contribué néanmoins à faire triompher une poésie chargée de valeurs sensibles, qui s'adresse à la personnalité totale du lecteur, et non plus à sa seule raison. Certes, ils visent l'intelligence, mais indirectement. Ce sont des hommes pour qui le monde intérieur existe ; et ces valeurs sensibles sont pour eux au service de l'imagination : elles sont l'enveloppe charnelle d'une structure figurative.

Fidèles enfin, tous les trois, à la prosodie traditionnelle, ils lui confèrent cependant une puissance expressive nou-

velle. Chez eux, la poésie cesse d'être un discours pour devenir un sortilège. Ils imposent ainsi en France une conception de la poésie qui rejoint, par-dessus le temps et l'espace, un courant plus vaste et même universel. Car le Symbolisme, tel qu'ils le conçoivent et qu'ils le mettent en œuvre, ne fait que porter jusqu'à leur conclusion logique les prémisses du Romantisme européen.

A mesure que nous nous éloignons du XIX^e siècle, nous voyons mieux en effet la véritable courbe de son évolution. Seconde vague du vaste renouveau de la poésie qui commence avec le Romantisme, le Symbolisme français se révèle comme plus authentiquement romantique que le Romantisme proprement dit (1). Car, en France, le Romantisme eut à lutter contre une tradition classique deux fois séculaire; et les Romantiques eurent beau emporter la victoire dans leur bataille contre les critiques traditionalistes, ils restèrent eux-mêmes plus classiques qu'ils ne le savaient (2). Si l'on compare l'œuvre de n'importe quel poète romantique français avec celle de n'importe lequel des Romantiques allemands, la différence éclate. Une fois traversé le Rhin,

(1) Cf. M. Louis CAZAMIAN : *Le symbolisme dans le romantisme anglais*, in *Le Romantisme anglais*, Paris, Librairie Les Lettres, s.d. (1946), p. 24 : « ... La naissance du symbolisme déclaré, trente ou quarante ans plus tard, n'est que la résurgence du romantisme lui-même, enrichi de résonances nouvelles par le travail intellectuel d'une génération ». M. Henri PEYRE avait déjà soutenu cette thèse dès 1935 dans son *Shelley et la France. Lyrisme anglais et lyrisme français au XIX^e siècle*, Le Caire, Imprimerie Paul Barbey; Paris, Librairie E. Droz : cf. p. 152 : « ... A la fin du XIX^e siècle, la France a produit une poésie, sinon plus belle que la poésie romantique française, du moins autre, correspondant de plus près à ce que l'on a coutume d'appeler le romantisme anglais ou allemand, répondant à ce même besoin de rêve, d'étrangeté, de mysticisme, que Coleridge ou Shelley, Hölderlin ou Heine, avaient jadis traduit chez nos voisins ». Le Symbolisme est pour M. PEYRE aussi un « second romantisme français... moins puissant, moins éloquent que le premier, plus concentré et plus intime... »

(2) M. Pierre MOREAU l'a magistralement démontré dans son livre sur *le Classicisme des Romantiques*, Paris, Plon, 1932.

nous sommes dans un autre monde. Comment traduire en français les mots de *Sehnsucht*, de *Stimmung*, mots-clef du Romantisme allemand ? (1). Même constatation lorsqu'on compare le Romantisme français au Romantisme anglais. Les seuls grands écrivains anglais de cette époque qui aient exercé une influence puissante en France, Byron et Walter Scott, ne représentent pas l'essence même du romantisme, mais restent sur un plan extérieur. Il est vrai que Balzac admirait beaucoup Walter Scott : mais que lui devait-il ? L'idée que le romancier peut faire œuvre d'historien, en évoquant, non plus la vie du passé lointain, mais les mœurs des contemporains : et c'était justement le sentiment du passé qui faisait le romantisme de Scott.

Baudelaire, lui, ne suivait pas Balzac dans cette admiration : au contraire, il méprisait Walter Scott, qu'il traitait d'« ennuyeux écrivain », de « poudreux déterreur de chroniques », de « fastidieux amas de descriptions de bric-à-brac » : il lui oppose « nos bons romanciers français, où la passion et la morale l'emportent toujours sur la description matérielle des objets » (2). Quant à Byron, certes, c'est autre chose. Baudelaire, par exemple, déplore sa « loquacité », sa « redondance » ; « mais en revanche [il lui reconnaît] ces sublimes défauts qui font le grand poète : la mélancolie, toujours inséparable du sentiment du beau, et une personnalité ardente, diabolique. Un esprit salamandrin ». Il le rangera dans un palmarès significatif : « Byron, Tennyson, Poe et C^{ie}. Ciel mélancolique de la poésie moderne. Etoiles de première grandeur » (3). Baudelaire, comme Balzac,

(1) Cf. M. P. MOREAU, *op. laud.*, p. 379. Cf. aussi Charles Du Bos, qui définit « la notion de *Stimmung* » dans ses *Fragments sur Novalis*, publiés dans le *Romantisme allemand*, Marseille, Les Cahiers du Sud, n. éd., 1949, p. 145-160.

(2) PA, p. 244.

(3) JOP, I, p. 225, 230, 232. Baudelaire prédit à sa mère que son volume des FM « fera son chemin dans la mémoire du public lettré, à côté des meilleurs poésies de V. Hugo, de Th. Gautier et même de Byron »

admire aussi le révérend Maturin, auteur du roman noir *Melmoth*, chef-d'œuvre du bas-romantisme anglais (1). Mais il ne semble guère avoir connu Wordsworth et Coleridge, Keats et Shelley, qui apportent une expérience plus authentiquement romantique de la vie, et une technique plus subtile d'évocation, de suggestion poétiques. Ils lui restent à peu près aussi inconnus qu'ils l'étaient aux Romantiques français majeurs. Tout au plus ont-ils exercé une influence indirecte, à travers Sainte-Beuve, seul, en France, à avoir compris une partie — et non la meilleure — de leur leçon. C'est par son intermédiaire que Baudelaire s'est ouvert, en une certaine mesure, à cette conception plus intérieure de la poésie (2). Par l'intermédiaire de Poe aussi, disciple, lui, du Romantisme allemand autant que du Romantisme anglais. Un critique a même dit, en exagérant un peu, mais un peu seulement :

Les articles essentiels de la poétique de Poe ne sont pas de lui. Il les a empruntés, et presque littéralement, à Coleridge et l'on pourrait soutenir que c'est de Coleridge, à travers Poe, que notre Symbolisme dérive (3).

Mais Baudelaire est précisément comme la plaque tournante qui oriente la poésie française du Romantisme au Symbolisme. Et c'est alors que tout change. Les analogies sont nombreuses et frappantes entre la théorie et la pratique des Symbolistes français d'une part, et des Romantiques

(CORR, II, p. 66) ; il lui dit aussi : « Je ne veux pas d'une réputation honnête et vulgaire : je veux écraser les esprits, les étonner, comme Byron, Balzac ou Chateaubriand » (*ibid.*, p. 127).

(1) Voir l'article de M. G.-T. CLAPTON : *Balzac, Baudelaire and Maturin*, in *The French Quarterly*, 1930, t. 12, p. 66-84 et 97-115.

(2) Cf. M. René LALOU : *Vers une alchimie lyrique*, Paris, Les Arts et le Livre, 1927 ; John CHARPENTIER : *De Joseph Delorme à Paul Claudel*, Paris, Les Œuvres représentatives, 1930, première partie, *la poésie britannique et Baudelaire*. La thèse de CHARPENTIER est exagérée, en ce qui concerne l'influence de cette poésie ; juste, en ce qui concerne les affinités qui l'apparentent à celle de Baudelaire. Cf. H. PEYRE, *op. cit.*, p. 151.

(3) Régis MICHAUD, *art. cit.*, p. 682.

anglais et allemands de l'autre. Il ne s'agit pas tellement d'influences directes, bien qu'il en existe, que d'affinités et surtout de l'intention générale de la poésie symboliste, c'est-à-dire, la recherche de la « poésie pure ». Il s'agissait d'éliminer de la poésie française tous les éléments extrinsèques qui l'avaient encombrée jusqu'alors, depuis la fin du XVI^e siècle : la rhétorique, la description, la narration, le didactisme. Désormais le poète cherchera avant tout à communiquer un état d'âme ; la poésie deviendra une incantation, cherchant à recréer dans l'âme du lecteur l'émotion qu'avait ressentie le poète à tels moments privilégiés de sa vie. En mettant en honneur cette conception de la poésie, les Symbolistes français ne faisaient que rejoindre leurs frères allemands et anglais, et redécouvrir l'essence même de toute poésie authentique (1). Grâce à eux, une note se

(1) Cette idée fut souvent exprimée pendant l'époque symboliste par les antagonistes du mouvement : cf. Mendès et Heredia, in Jules HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 291, 309 ; Brunetière, le *Symbolisme contemporain*, in *Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1892, p. 146. Elle fut reprise, approfondie et plus solidement fondée par M. L. CAZAMIAN, à partir de 1936 : cf. *Symbolism and Poetry*, in *The University of Toronto Quarterly*, réimprimé in *Essais en deux langues*, Paris, H. Didier, 1938 ; *Le symbolisme dans le romantisme anglais*, cité plus haut ; et surtout dans *Symbolisme et Poésie, l'exemple anglais*, Paris, La Presse française et étrangère, O. Zeluck, 1947 : cf. p. 11 : « Il est possible désormais de proposer une équation, qui serait sans doute largement acceptée : le symbolisme au sens large, et la poésie, sont une seule et même chose ». Cette acceptation est maintenant près d'être réalisée. Cf. M. Henri PEYRE, article *French Symbolism*, in *Columbia Dictionary of Modern European Literature*, New York, Columbia University Press, 1947, p. 294 ; M. A.-G. LEHMANN, *The Symbolist Aesthetic in France*, Oxford, Blackwell, 1950, p. 304-313. Les Rencontres franco-belges de Royaumont (1953) ont fait ressortir cet accord : rendant compte de ces entretiens, M. Denis MARION écrit : « Chacun reconnut que jamais étiquette ne fut aussi vague et aussi fautive : la poésie a toujours vécu et continuera à vivre de symboles, qui ne furent pas plus utilisés à la fin du XIX^e siècle qu'à n'importe quelle autre période. En cherchant alors à préciser ce que fut cette tendance, Roger Caillois la définit par le goût du mystère et de la musicalité, combiné avec le refus des manifestations quotidiennes de la vie ». — *La leçon des Rencontres franco-belges de Royaumont*,

fait entendre que l'Italie avait entendue par la voix de Dante, et l'Angleterre et l'Allemagne par celle de leurs poètes romantiques, et de plus grands encore, Gœthe et Shakespeare.

Mais cette affinité profonde des buts ne suppose pas une identité complète des méthodes et des résultats. « Les beautés de la littérature française lui appartiennent en propre », a dit un de ceux qui ont le mieux dégagé cette parenté (1). Fidèles au génie de leur race, les Symbolistes français, et surtout nos trois poètes, se distinguent de leurs précurseurs étrangers par leur manière d'aborder le problème. Critiques et esthéticiens éminents, ils ont la volonté de comprendre ce qu'ils font : ils se penchent avec lucidité sur l'acte étrange de la création poétique. Ils s'efforcent d'isoler le « principe actif » de la poésie. D'où une plus grande densité d'expression, une recherche, non plus de l'essence, mais de la quintessence. D'où aussi un ensemble de réflexions sur la poésie, d'une richesse et d'une valeur inégalées.

Pressentie par Baudelaire, élaborée par Mallarmé, achevée par Valéry, la doctrine poétique de cette lignée intellectuelle du Symbolisme français apporte une large synthèse des tendances diverses du XIX^e siècle. Les grands Romantiques avaient restauré dans la poésie la sensibilité et l'imagination, sources profondes de l'inspiration. Les Parnassiens avaient insisté sur le travail artistique de la composition. Nos Symbolistes opèrent une synthèse de ces deux méthodes, et voient dans le poème le résultat des apports conjugués

in *Les Nouvelles Littéraires*, n° 1345, 11 juin 1953, p. 4. — Les réserves que fait M. Jacques SCHERER sur la formulation par M. Guy MICHAUD d'une idée analogue sur l'équivalence poésie-symbolisme (compte-rendu du *Message poétique du Symbolisme*, in RHLF, avril-juin 1951, p. 230) s'expliquent et se justifient par le fait que M. MICHAUD définit le symbolisme comme une méthode de connaissance fondée sur le système des correspondances mystiques, alors que les autres critiques se placent sur le terrain de l'expression poétique.

(1) H. PEYRE, *Shelley et la France*, p. 151.

de l'inspiration et du travail lucide : pour eux, les dons de la sensibilité et de l'imagination doivent être soumis à une volonté de perfection artistique. « L'éternel coup d'aile n'exclut pas un regard lucide scrutant l'espace dévoré par son vol », dit Mallarmé (1).



Nous ne parlerons pas ici de « l'École symboliste ». C'est une erreur, nous semble-t-il, d'y attacher une grande importance (2). René Ghil, Stuart Merrill, Viélé Griffin, et surtout Moréas, Henri de Régnier, et Gustave Kahn, ont appliqué, dans leur période symboliste, avec plus ou moins de bonheur, plus ou moins d'originalité, les recettes apprises de leurs aînés. Qu'ils aient écrit de beaux poèmes, c'est incontestable. Que leurs réussites soient mises en lumière par de bonnes monographies, c'est souhaitable. Mais il est certain qu'à côté de Baudelaire, de Mallarmé,

(1) *Œuvres complètes*, éd. de la Pléiade, p. 230.

(2) Il va de soi qu'une étude complète du symbolisme français devrait comporter, outre un second triptyque consacré à Verlaine, Rimbaud et Claudel, un examen général de l'époque symboliste, qui possède un grand intérêt historique en tant que phénomène de psychologie collective. Sous ce rapport, la thèse de M. Guy MICHAUD a une grande valeur, encore que sa volonté de dégager une « doctrine » cohérente n'aille pas sans inconvénients. Paul Valéry, dans sa conférence sur *l'Existence du Symbolisme* (réimprimée in *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1950), a merveilleusement illuminé cette époque, dont il fut le témoin le plus passionné et le plus lucide. Toute étude d'ensemble devrait partir de son analyse, dont il suffirait presque de développer les principales idées, en se rappelant surtout ce qu'il dit des doctrines : « L'Esthétique les divisait ; l'Éthique les unissait » (p. 121). — Une étude générale ne devrait pas négliger les poètes belges. Aux rencontres franco-belges, « Henri Clouard releva que la génération qui fit la relève entre les précurseurs (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) et les liquidateurs (Valéry, Gide, Claudel) brilla surtout par des noms belges : aujourd'hui, à nos yeux, Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck, Van Lerberghe, Elskamp représentent des valeurs plus riches et plus assurées de durer que leurs contemporains français ». (D. MARION, *art. cit.*, p. 4.)

de Verlaine, de Rimbaud, de Valéry, de Claudel, ils font figure de poètes mineurs, d'imitateurs, d'épigones. Leurs vers s'imposent rarement avec cette autorité souveraine de la grande poésie. Souhaitons que nos manuels d'histoire littéraire cessent enfin de traiter ces poètes comme le point culminant du « Symbolisme », reléguant les grands poètes symbolistes au rang de « précurseurs » ou de « continuateurs » du mouvement (1). « Le Symbolisme n'est pas une école », disait Valéry ; c'est une famille d'esprits ; et il faut se résigner au fait que cette famille n'entre pas très exactement dans le casier chronologique et géographique que l'histoire littéraire voudrait lui assigner, pour pouvoir enregistrer, après le Romantisme (1820-1843), le Parnasse (1852-1885), le Symbolisme (1885-1900). Ces étiquettes commodes tendent à se transformer en entités mystérieuses, à fausser les réalités de l'histoire littéraire, et à masquer les vraies affinités électives (2).

Nous avons toutefois conservé le terme, devenu consacré,

(1) Toutes les monographies sur le Symbolisme, celles de BARRE, de MARTINO, de A.-M. SCHMIDT et de G. MICHAUD, conservent plus ou moins la vieille hiérarchie. M. René JASINSKI, dans son *Histoire de la littérature française*, Paris, Boivin, 2 vol. 1947, rompit avec cette tradition : espérons que son exemple sera suivi.

(2) C'était l'avis de Valéry ; c'est aussi celui de M. Jean POMMIER, qui dans sa leçon d'ouverture prononcée au Collège de France le 7 mai 1946, déclara : « La confusion du sens historique, plus ou moins contingent, de la plupart de ces termes avec leur sens conventionnel postérieur, n'est pas un des moindres défauts de cette terminologie scolaire. Les discussions sur le caractère d'une œuvre d'après son appartenance et son degré d'appartenance à l'une ou l'autre de ces catégories me paraissent aujourd'hui masquer les vrais problèmes, émousser, étourdir notre sentiment des époques non moins que notre intuition des individus » (*Paul Valéry et la création littéraire*, Paris, les Editions de l'Encyclopédie française, 1946, p. 26-27). Pas plus que Valéry, cependant, M. POMMIER ne va pas jusqu'à « jeter un interdit formel sur cette nomenclature ». Dans son livre *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris, Corti, 1945, M. POMMIER montre que ces écoles laissent « innomés » les poètes qui « eurent vingt ans entre 1840 et 1845 », c'est-à-dire « Banville, Baudelaire, et même Leconte de Lisle, leur aîné » (p. 231).

de « symbolistes », pour désigner ces poètes. Mais nous ne croyons guère à la possibilité de définir avec rigueur, ni même avec netteté, ce que Valéry appelait « ce pauvre mot de symbole », mot qui a reçu depuis le XVI^e siècle une extraordinaire extension de sens (1). Une définition large du terme entraîne toutes sortes de pétitions de principe d'ordre théologique ou métaphysique. Mieux vaudrait revenir à une définition étroite, en tant que terme de rhétorique, comme « une métaphore dont le premier terme est abstrait et le second, concret » (2) : mais ainsi restreint, le terme ne suffit vraiment pas à rendre compte de toutes les nouveautés apportées par nos poètes à la technique de l'expression indirecte. Malgré ces objections, nous ne suivons donc pas jusqu'au bout ceux qui voudraient bannir ce terme de nos discussions esthétiques, en le remplaçant par quelque terme encore plus arbitraire, qui semble avoir été jusqu'ici réservé à son inventeur, tel que « monade littéraire » (3).

(1) M. CAZAMIAN s'est trompé sur ce point. Il affirme que « le nouveau mode d'expression ne fut défini, ne reçut de nom, que dans la dernière partie du XIX^e siècle. Ce processus de définition et d'appellation s'effectua en France, et ce fait pourra bien étonner » (*Essais en deux langues*, p. 188). En réalité, comme nous le montrerons plus loin, les Allemands définirent les premiers le symbolisme littéraire. M. CAZAMIAN avait pressenti la vérité, en affirmant qu'il semblait plus probable que les Anglais ou les Allemands missent en lumière l'importance du symbolisme : car en effet, les Allemands apportèrent la théorie et des exemples, les Anglais, peu de théories, mais une riche littérature « symboliste » avant la lettre.

(2) Ce retour au sens de la rhétorique traditionnelle fut proposé par F.-W. LEAKEY dans une intervention remarquable au cinquième congrès de l'Association Internationale des Etudes Françaises, tenu au Collège de France, en septembre 1953.

(3) M. A.-G. LEHMANN, *op. laud.*, p. 315. La réduction qu'opère ce critique du symbole à « l'unité formelle de l'œuvre littéraire » néglige la distinction capitale entre l'expression directe et la « présentation indirecte des valeurs ». M. CAZAMIAN a souligné que c'est dans cette présentation indirecte que se trouve la découverte capitale du symbolisme. Nous ferons un large usage de cette expression. Reconnaissons, avec MM. LEHMANN et LEAKEY, que le mot « symbole » devient inutile si on l'applique partout sans discrimination. Il y a danger à introduire dans la rhétorique, et peut-être même dans l'esthétique générale, une théorie du symbole aussi large

Car ce mot de symbole joue un rôle assez important dans les théories poétiques de Baudelaire ; Mallarmé l'utilisait dès l'origine de sa carrière poétique ; et Valéry même, à ses débuts, n'avait nullement pour ce mot le mépris qu'il devait montrer plus tard (1). Ce n'est pas une clef magique qui ouvre toutes les portes ; mais on ne peut plus s'en passer.

Nous proposons cependant à notre tour une distinction qui, nous semble-t-il, pourrait rendre des services dans nos discussions littéraires. Ce serait de distinguer entre « symbolique » et « symbolisme » (2). Il s'agit simplement de

que celle d'Ernst CASSIRER. Sa *Philosophie des formes symboliques* offre une admirable explication unitaire des activités de l'esprit dans tous les domaines ; mais sa notion du symbole est si vaste qu'elle ne peut plus servir pour distinguer entre la présentation « directe » ou « indirecte » des valeurs. M^{me} Suzanne LANGER, s'inspirant de la philosophie de CASSIRER, a formulé une esthétique dans laquelle toute œuvre d'art est considérée comme un « symbole » qui exprime par sa forme un mode de sentiment humain (voir surtout *Feeling and Form : a Theory of Art*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1953) : elle ne considère pas comme essentielle la distinction que nous adoptons. Nous reviendrons sur l'ensemble du problème dans nos conclusions générales.

(1) Mallarmé, dans une lettre à Lefébure datée de l'été 1865, parlant du *Faune*, écrit : « Mon sujet est antique et un symbole » (H. MONDOR : *Eugène Lefébure*, Paris, Gallimard, 1951, p. 345). M. Guy MICHAUD, dans sa récente monographie sur Mallarmé, semble ignorer ce texte, pourtant connu dès 1951 : il attribue à Barrès la révélation du « mot que cherchait depuis si longtemps Mallarmé » (cf. *Mallarmé, l'Homme et l'Œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1953, p. 116). Le mot reparait également sous la plume de Mallarmé dans un texte important des *Mots anglais* (1878) : « l'Imagination désireuse... de se satisfaire par le symbole éclatant dans les spectacles du monde » (*Œuvres compl.*, p. 921). Mallarmé avait trouvé dès 1865 ce mot que M. MICHAUD le fait chercher jusqu'en 1886.

Quant à Valéry, dans son premier article, écrit en 1889, il fait une profession de foi symboliste. « Je viens d'écrire le mot de symbole et je ne puis m'empêcher en passant de toucher à cet incomparable mode d'expression artistique... » Resté inédit par la mort de la revue à laquelle il était destiné, cet article, *Sur la technique littéraire*, fut publié par Henri MONDOR sous le titre *Le premier article de Paul Valéry*, in *Dossiers*, n° 1, Paris, J.-B. Janin, 1946, p. 13-30.

(2) Nous reprenons et développons ici une idée émise d'abord par M. Jean FRAPPIER au cinquième congrès de l'Association Internationale

réserver le terme de « symbolique » à toute poétique fondée sur la croyance que la nature est le symbole d'une réalité divine ou transcendante, définition entièrement orthodoxe et traditionnelle ; et de consacrer le mot de « symbolisme » à toute poétique qui, sans poser la question d'une transcendance mystique, cherche dans la nature des symboles qui traduisent l'état d'âme du poète. Dans cette acception, le terme de symbole équivaudrait à peu près à celui que propose T. S. Eliot, et qu'il appelle « corrélatif objectif » :

Le seul moyen, écrit-il, d'exprimer un sentiment sous la forme de l'art est de trouver un « corrélatif objectif » ; en d'autres termes, une série d'objets, une situation, une suite d'événements qui soient la formule de ce sentiment *particulier* ; telle que, une fois donnés les faits extérieurs, qui doivent aboutir à l'expérience sensorielle, le sentiment en question est aussitôt évoqué (1).

Nous verrons que c'est en des termes voisins que Mallarmé a défini le symbole en 1891 ; et la technique poétique de nos trois poètes montre une constante recherche de ce mode d'expression indirecte.

La distinction que nous proposons tient compte de l'extension du sens du mot symbole opérée surtout au XIX^e siècle. Elle permet aussi de voir plus clair dans les résultats atteints par nos poètes, qui ne sont pas toujours ceux qu'ils escomptaient. Ainsi Baudelaire, à notre sens, part d'une « symbolique » transcendante pour aboutir à un « symbolisme » essentiellement lyrique et personnel. Chez Valéry, nulle trace, sauf peut-être dans ses toutes premières théories, d'une « symbolique » allant du « visible » à l'« invi-

des Etudes Françaises. Mais nous devons assumer la seule responsabilité de la forme que nous donnons ici à cette distinction. M. FRAPPIER s'est borné à souligner le caractère cohérent et universel de la « Symbolique » médiévale, qu'il a opposé à l'arbitraire et au subjectivisme du « Symbolisme » moderne. Nous assignons une valeur réelle à ce symbolisme personnel, plus original.

(1) *Hamlet*, in *Selected Prose*, Londres, Penguin Books, 1953, p. 107-108.

sible » (1) ; en revanche, seul le « symbolisme » lui permettait de créer une poésie intellectuelle quoique sans abstraction excessive. Mallarmé pose des problèmes à cet égard ; car il avait élaboré, en marge de l'hégélianisme, un système métaphysique complet dont l'expression poétique, s'il l'avait réalisée, aurait été sans doute une « symbolique » authentique, relevant toutefois plutôt de l'idéalisme transcendantal que du christianisme. Le principe fondamental de son esthétique suppose également une « symbolique » : car affirmer que « la divine transposition... va du fait à l'idéal », c'est poser très nettement l'existence de deux plans de réalité, le plan « inférieur » n'ayant de valeur que comme symbole d'un domaine « supérieur ». Mais la position de Mallarmé est paradoxale ; car son idéalisme se croise curieusement avec un positivisme scientifique qui refuse toute existence réelle au domaine de l'idéal. Sa poésie comporte aussi une large part de « symbolisme » purement humain tel que nous l'avons défini.



Nous reviendrons sur ces distinctions au cours de notre enquête. Dès maintenant, il faut toutefois souligner que le but de ces études est bien modeste. Elles ne visent pas à édifier une synthèse du mouvement symboliste. Nous avons peu de goût pour de telles constructions. L'originalité du vrai poète est irréductible : c'est son accent personnel, irremplaçable, qu'il importe avant tout d'entendre. Aussi, tout en mettant en lumière les affinités qui relient nos trois poètes, éviterons-nous d'extraire de leur œuvre un « message » quelconque.

Il existe déjà plusieurs tentatives pour aboutir à une

(1) Cf. *Existence du Symbolisme*, *op. cit.*, p. 112 : « D'autres y découvrent [dans le mot Symbolisme] je ne sais quel spiritualisme esthétique, ou quelle correspondance des choses visibles avec celles qui ne le sont pas... »

synthèse du « Symbolisme », considéré comme un ensemble de doctrines sur la vie et sur l'art. La plus récente et la plus ambitieuse est celle de M. Guy Michaud, qui a consacré précisément son monumental ouvrage au *Message poétique du Symbolisme* (1). Personne n'a étudié avec plus de conscience l'ensemble de la littérature symboliste ; personne n'a mené d'enquête plus minutieuse sur les innombrables filières qui composent le dédale presque inextricable des théories symbolistes : son ouvrage, d'une richesse documentaire incomparable, est désormais indispensable à tous ceux qui s'intéressent à ce sujet. Il est d'autant plus regrettable que l'auteur soit parti de principes critiques assez contestables. Pour lui, la valeur du mouvement symboliste ne se trouve pas dans le domaine proprement littéraire, mais sur un plan doctrinal, dans la « révélation d'un monde caché » et dans la « réintégration des puissances intuitives » (2). Il en résulte ce paradoxe que pour M. Michaud, tous les principaux poètes du Symbolisme, et nos trois poètes en particulier, ont « échoué ». Echec de Baudelaire, échec de Mallarmé, échec de Valéry (3). Tout le mouvement symboliste aurait avorté, si enfin M. Paul Claudel n'était venu, pour sauver une situation désespérée (4). « J'ai dû laisser

(1) Paris, Nizet, 1947, trois volumes avec un volume supplémentaire de documents intitulé *la Doctrine symboliste*.

(2) *Op. cit.*, p. 12.

(3) *Ibid.*, p. 79 : Baudelaire « s'est enfoncé, navire devenu épave, dans une nuit de plus en plus profonde » ; p. 35 : « Mallarmé et Valéry s'épuisent » à la recherche de la « poésie pure » ; p. 457 : « Echec du Symbolisme ? Non, échec d'un symbolisme, celui qui tournait le dos à la vie » ; p. 570 : « Qui ne voit cependant que rien n'est résolu ? Que cette frénésie d'amour sensuel cache un immense échec, dont, mieux encore que *la Jeune Parque*, *le Cimetière marin* renferme la confession à peine déguisée ? »

(4) Il n'est que juste de signaler que M. Guy MICHAUD vient de changer complètement d'avis, en ce qui concerne Mallarmé. Dans la monographie citée ci-dessus, il ne s'agit plus de l'« échec de Mallarmé », mais de l'« échec de l'homme selon Mallarmé » (p. 182). Malheureusement, cette réhabilitation partielle se fonde sur les interprétations contestables de M. R.-G. COHN, que suit M. MICHAUD en voyant dans le *Coup de Dés* le « Grand

systématiquement de côté toutes les questions de technique poétique, pour m'en tenir à la seule recherche doctrinale du mouvement », affirme M. Michaud (1). Etudier les poètes en se désintéressant de ce qui fut leur préoccupation essentielle, c'est se condamner à ne pas les comprendre.

Plus grave encore, à notre sens, que cette méconnaissance des principales gloires de la poésie française moderne, est la proclamation par M. Michaud de la validité universelle de la connaissance « analogique », qui pour lui est le principal apport du mouvement symboliste (2). Ne nous attachons pas à l'application pratique que fait le critique de cette méthode de raisonnement par analogie. On peut à la rigueur accepter ce procédé comme un simple artifice d'exposi-

Œuvre » de Mallarmé, ou du moins un « fragment » de cet Œuvre. M. GARDNER DAVIES nous semble avoir apporté des arguments décisifs contre cette identification (voir son livre *Vers une explication rationnelle du « Coup de Dés »*, Paris, J. Corti, 1953, p. 169-170).

(1) *Op. cit.*, p. 12.

(2) Cf. *ibid.*, p. 635 : Le Symbolisme « mettra cinq ans à comprendre l'immensité de sa découverte ; à reconnaître qu'au fond la poésie suppose une attitude d'esprit très différente de celle que suppose la science, et qu'à la pensée logique elle oppose la pensée analogique ». Dans une communication faite au cinquième congrès de l'A.I.E.F., le 3 septembre 1953, M. MICHAUD a réaffirmé encore plus nettement ces principes : « Continuons-nous, en bons rationalistes, nous, historiens de la littérature, à considérer symbolique et symbolisme comme des survivances de conceptions surannées... ? Ou bien... accepterons-nous enfin de prendre au sérieux de telles conceptions, de rétablir, à côté de la pensée logique, la légitimité des modes de pensée analogique, et de considérer comme aussi valables que d'autres, après tout, en tant qu'hypothèses de travail, les grands principes métaphysiques que des traditions millénaires ont, de tous temps, proposés aux hommes ? » *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, Paris, Les Belles-Lettres, N° 6, juillet 1954, p. 76-77. Sur ce point au moins, M. ROLLAND DE RENEVILLE est d'accord avec M. MICHAUD : il affirme en effet que « le poète ne se distingue du mage ni pour le primitif ni pour le penseur moderne qui retrouve par les chemins de la pensée analogique l'éternelle profession de foi à laquelle aboutit la reconnaissance de l'identité qui ne cesse d'unir les choses aux idées, le visible à l'invisible, l'homme à l'entité sans visage qui l'a projeté à l'existence » (*Univers de la Parole*, Paris, Gallimard, 1944, p. 55-56).

tion (1). Mais tel n'est pas le propos de notre critique : au contraire, il nous invite à abandonner les méthodes d'investigation rationnelle pour la méthode analogique, et à revenir ainsi aux démarches de la mentalité « primitive », qui nous ouvre les arcanes d'une connaissance mystique de l'univers (2). Nul doute que ce rêve n'ait hanté certains de nos poètes : mais faut-il les suivre dans ce chemin ? Il nous semble que l'on peut conserver une entière admiration pour leur poésie sans pour cela abdiquer tout jugement critique sur les principes souvent chimériques qui d'abord l'inspiraient. Les plus lucides d'entre eux permettent de faire ce départ, en sauvegardant les droits de la pensée comme de la poésie. La clef du problème se trouve dans la nature et les fonctions du langage.



« Il nous faut une pensée plus pure et une poésie plus pure », disait il y a trente ans un des meilleurs critiques anglais de notre temps (3). Tout est là. Il faut en effet

(1) Est-ce bien sérieux, pourtant, d'assimiler le mouvement symboliste à un organisme vivant, voir à un homme, à un « être collectif incarné », dont on retrace la biographie ? (*Ibid.*, p. 632-6).

(2) Cf. *ibid.*, p. 637-638 : « En même temps, au moins avec le plus grand de ses poètes [Claudel], le Symbolisme invite la poésie à rejoindre la *mystique*, et à découvrir le Principe universel qui est l'Amour. Il donne ainsi le signal d'une conversion spirituelle, grâce à laquelle seulement, guidé par ce Principe et s'étant rattaché à l'Être, il pourra découvrir l'absolu, le secret de la création, la structure qu'il cherchait. Alors il comprend que cette structure est symbolique, et que le symbole est le principe même de la Création ». M. Roger CAILLOIS a élevé des doutes très légitimes sur la valeur de cet instrument de connaissance mystique dans lequel les Romantiques allemands avaient déjà mis leurs espoirs ; cf. *l'Alternative (Naturphilosophie ou Wissenschaftslehre)* in *le Romantisme allemand*, les Cahiers du Sud, 1949, p. 109-117.

(3) I.-A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner et Co., 3^e éd., 1944, p. 3 : « We need a spell of purer science and purer poetry before the two can again be mixed, if indeed this will ever become once more desirable ».

distinguer radicalement entre les deux fonctions capitales du langage, dont l'une vise à serrer de plus en plus près les faits dans leurs relations réelles et objectives, et l'autre, à créer en nous des « réponses », des états affectifs, à modifier notre sensibilité, à déterminer des « attitudes ». Un des plus grands services rendus par nos trois poètes aura été de mettre en lumière cette distinction. Chez Baudelaire, le problème n'est guère posé théoriquement, encore que sa définition de la poésie comme une « sorcellerie évocatoire » indique nettement qu'il l'avait compris : mais sa poésie elle-même en est une première illustration éclatante, car jamais en France, avant lui, sauf peut-être dans les *Chimères* de Gérard de Nerval, les ressources poétiques du langage n'avaient autant concouru à produire cet « état d'enchantement » qui est de l'essence même de la poésie. Chez Mallarmé, le problème est posé avec une admirable netteté, lorsqu'il distingue « le double état de la parole ». Valéry pousse beaucoup plus loin cette enquête capitale : les alternances de sa carrière s'expliquent d'ailleurs par le triomphe, tantôt de la pensée pure, tantôt de la poésie pure. Il prépare ainsi cette recherche sur la nature et les ressources du langage qui sera une des activités les plus riches de la pensée critique à notre époque.

Enquête qui continuera longtemps : car le problème n'est pas simple. Aux partisans de cette distinction s'opposent ceux qui signalent le danger qu'il y a à pousser trop loin les conséquences qui en découlent. Dès 1927, un critique a rappelé qu'il existe

Un conflit logique entre le sens « dénotatif » et le sens « connotatif » des mots ; c'est-à-dire, entre un ascétisme qui tend à tuer le langage en enlevant aux mots toutes leurs associations et un hédonisme qui tend à tuer le langage en dissipant le sens des mots dans une multiplicité d'associations (1).

(1) Cité par W. EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, Londres, Chatto et Windus, 3^e éd., 1953, p. 324. — La distinction marquée ici rejoint celle que fait Fr. PAULHAN, *la Double fonction du langage*, Paris, Alcan, 1929, entre la « signification » et la « suggestion ».

En réalité, si Valéry s'est « amputé de la poésie » pendant son long silence, c'est qu'il avait mal posé d'abord le problème. Il avait opté pour la rigueur inhumaine de M. Teste, partisan d'un « ascétisme » linguistique absolu, et rejeté la poésie comme une « chose vague ». Mais la poésie n'est pas un « hédonisme » absolu du langage. Le problème essentiel du langage poétique est de mettre en œuvre la plus grande richesse d'associations possible sans aboutir à l'incohérence : d'insérer la « musique » des mots dans une structure intellectuelle cohérente mais cachée. Mallarmé, contrairement à l'idée reçue, a toujours soutenu que la poésie est supérieure à la musique, puisque, avec une sonorité moindre, elle regagne la « signification ». Revenu à la poésie, Valéry finira par définir parfaitement la relation qui doit exister dans la poésie entre les éléments intellectuels et esthétiques du langage :

La pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans un fruit. Un fruit est nourriture, mais il ne paraît que délice. On ne perçoit que du plaisir, mais on reçoit une substance. L'enchantement voile cette nourriture insensible qu'il conduit (1).

Mais la « nourriture » spirituelle qu'apporte la poésie n'est pas du même ordre que celle qui nous vient de nos connaissances positives. Elle ne peut pas être transformée en propositions abstraites, accessibles à la seule intelligence. Elle ne peut ni confirmer, ni infirmer des doctrines scientifiques, métaphysiques ou religieuses.

Moins que des révélations sur la nature de l'univers, la poésie exprime la qualité de notre expérience de la vie. Depuis Descartes, la science étudie de plus en plus l'univers mesurable comme si l'homme en était absent. La poésie, comme l'art en général, humanise cet univers inhumain. Mais elle n'invalide pas pour cela les lois que la science déduit de son observation objective de la nature, et qu'elle

(1) *Tel Quel*, I, Paris, Gallimard, 1941, p. 144.

vérifie par les applications qu'elle en fait. La poésie, elle, répond à certains besoins profonds de l'âme humaine. C'est une erreur capitale de chercher dans les poètes, ou dans l'art en général, des « messages » qu'on peut traduire en propositions abstraites et ajouter sous forme de concepts au stock des connaissances humaines. C'est une erreur de dresser en face de la science un mode de « connaissance supérieure » qui serait la poésie (1).

Mais si elle renonce à de telles ambitions, la poésie ne perd-elle pas toute sa valeur ? Nullement. Il est certain que le développement unilatéral de l'esprit dans le sens de la précision scientifique ne peut satisfaire à l'ensemble des besoins de l'esprit et de l'âme ; il est certain aussi que l'art permet à l'homme le libre épanouissement des facultés atrophiées par la rigueur de la recherche scientifique. Pour que l'homme conserve leur vitalité à l'esprit, à l'âme et au corps, il faut que toutes ses facultés trouvent leur exercice,

(1) La solution de ce problème se trouve peut-être dans une théorie de l'esprit suffisamment large pour discerner un principe commun dans toutes ses fonctions. C'est là l'ambition d'Ernst CASSIRER : « Chacune de ces fonctions crée ses propres formes symboliques qui, si elles ne sont pas analogues aux symboles intellectuels, jouissent d'un rang égal en tant que produits de l'esprit humain. Aucune de ces formes ne se laisse simplement réduire aux autres, ni s'en déduire ; chacune d'entre elles désigne une voie d'accès particulière, dans laquelle et par laquelle elle constitue son propre aspect de la « réalité ». Elles ne sont pas des modes différents selon lesquels une réalité indépendante se manifeste à l'esprit humain mais des chemins par lesquels l'esprit s'avance vers son objectification, c'est-à-dire, sa révélation de soi. Si nous considérons l'art et le langage, le mythe et la cognition sous cette lumière, ils présentent un problème commun qui ouvre un nouvel accès à une philosophie universelle des sciences culturelles » (*La Philosophie des formes symboliques*, T. I., *Le langage*, traduction anglaise de Ralph Manheim, New Haven, Yale University Press, 1953, p. 78). Issue, elle aussi, de la philosophie kantienne, la théorie de l'Imagination créatrice édifiée par Coleridge, tend à accorder à la poésie le rang suprême dans ces « fonctions de l'esprit » : mais non parce qu'elle confirme des doctrines pré-scientifiques dépassées. Cf. I.-A. RICHARDS, *Coleridge on Imagination*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 2^e éd., 1950.

que tous ses besoins profonds soient satisfaits, du moins dans les limites souvent si étroites qu'impose l'existence humaine (1). La valeur de l'art se trouve en partie dans les immenses possibilités de libération, mais de libération disciplinée, qu'il apporte. Faut-il croire pour autant que la satisfaction d'un besoin psychologique profond soit le garant d'une révélation valable en dehors de ce domaine ? Il est naturel que nous souhaitions traduire en concepts les sentiments puissants qu'éveille en nous l'expérience des grandes œuvres ; mais en le faisant, nous méconnaissions radicalement la nature de l'expérience esthétique. Les poètes les plus clairvoyants ne s'y sont pas trompés. Coleridge ne nous demande pas plus, devant son merveilleux poème du *Vieux Marin*, que de suspendre volontairement, pour un moment, notre incrédulité à l'égard des données surnaturelles qu'il nous présente.

Il ne faut donc pas louer les poètes d'avoir apporté un « message », ni les blâmer s'ils n'ont pas réussi dans ce dessein étranger à l'art, ni enfin déplorer que les meilleurs aient souvent négligé cette fonction. La valeur de la poésie de Baudelaire, de Mallarmé et de Valéry est indépendante du jugement qu'on porte sur leurs idées philosophiques ou religieuses. Si Paul Claudel est un grand poète, ce n'est pas parce qu'il a retrouvé la philosophie médiévale. Car enfin, et, ici, ce qui a pu sembler paradoxal rejoint des « vérités premières », ce qui compte chez les poètes, en tant que poètes, ce ne sont pas leurs idées, mais leur expérience de ces idées, telle qu'elle se reflète, moins dans la teneur explicite, que dans l'attitude intime de leur poésie. C'est pourquoi on peut ranger sur un même palier de grandeur des poètes dont les idées philosophiques ou religieuses sont absolument contradictoires : Homère, Lucrèce, Virgile,

(1) Cf. Paul BOURGET, *Science et Poésie*, in *Etudes et Portraits*, t. I, Paris, Lemerre, 1889, p. 189-228. Ce dialogue, qui date de janvier 1883, est un document fort intéressant sur la naissance de l'esthétique symboliste.

Dante, Shakespeare, Gœthe... Ce qui importe ce n'est pas ce qu'ils croient, mais comment ils croient, et surtout, comment ils expriment leur croyance.

Une page capitale de Baudelaire a parfaitement posé ce problème, en ajoutant au *Paradoxe sur le Comédien*, un *Paradoxe sur l'Artiste*. Constatant le déclin, sinon dans le nombre, du moins dans la qualité des peintures religieuses présentées aux expositions, il déclare :

Plus d'un écrivain religieux, naturellement enclin, comme les écrivains démocrates, à suspendre le beau à la croyance, n'a pas manqué d'attribuer à l'absence de foi cette difficulté d'exprimer les choses de la foi. Erreur qui pourrait être philosophiquement démontrée, si les faits ne nous prouvent pas suffisamment le contraire, et si l'histoire de la peinture ne nous offrait pas des artistes impies et athées produisant d'excellentes œuvres religieuses. Disons donc simplement que la religion étant la plus haute fiction de l'esprit humain (je parle exprès comme parlerait un athée professeur de beaux-arts, et rien n'en doit être conclu contre ma foi), elle réclame de ceux qui se vouent à l'expression de ses actes et de ses sentiments l'imagination la plus vigoureuse et les efforts les plus tendus... La seule concession qu'on puisse raisonnablement faire aux partisans de la théorie qui considère la foi comme l'unique source d'inspiration religieuse est que le poète, le comédien et l'artiste, au moment où ils exécutent l'ouvrage en question, croient à la réalité de ce qu'ils représentent, échauffés qu'ils sont par la nécessité. Ainsi l'art est le seul domaine spirituel où l'homme puisse dire : « Je croirai si je veux, et, si je ne veux pas, je ne croirai pas ». La cruelle et humiliante maxime : *Spiritus flat ubi vult*, perd ses droits en matière d'art (1).

Baudelaire dépasse ici la thèse que nous voulons avancer ; du moins concède-t-il que le poète doit croire à ce qu'il fait, pendant qu'il le fait. Valéry ira plus loin encore :

Un poète — ne soyez pas choqué de mon propos — n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique : ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de le créer chez les autres (2).

(1) CE, p. 285-286.

(2) *Variété*, V, Paris, Gallimard, 1945, p. 138. Mais cf. *ibid.*, p. 156-157 : « En vérité, il y a bien chez le poète une sorte d'énergie spirituelle de nature spéciale : elle se manifeste en lui et le révèle à soi-même dans certaines

Mais si Baudelaire et Valéry minimisent ainsi l'importance de l'expérience initiale, ce n'est certes pas faute de l'avoir éprouvée : c'est pour réagir contre l'excès contraire de ces poètes qui croient qu'il suffit d'éprouver « l'état poétique » pour être poète. Et ces poètes, se croyant inspirés, affirment souvent, il faut le reconnaître, qu'ils apportent en effet des « révélations » d'ordre mystique.

Rien ne nous oblige, cependant, à éprouver leurs illusions ou à accepter leurs doctrines pour tirer de leur poésie tout ce qu'elle peut nous donner. Lier le sort de la poésie à celui des croyances si diverses qui l'ont alimentée au cours des âges, c'est la trahir dans son essence, c'est l'exposer à l'oubli, à l'indifférence ou au mépris de ceux qui n'acceptent pas ces croyances. Et c'est ce qui arrive en effet. Roger Caillois a dénoncé les *Impostures de la Poésie*, renvoyant dos à dos la poésie-révélation et la poésie pure (1). Jean-Paul Sartre a dressé contre Baudelaire un formidable réquisitoire, presque irréfutable sur le terrain qu'il a pu choisir grâce à cette confusion, mais qui s'écroule tout entier du moment que le problème est replacé dans son vrai domaine (2). Etiemble a fait une magistrale réduction à l'absurde du prétendu « message » de Rimbaud : mais par là même il permet de poser le véritable problème, à savoir l'extraordi-

minutes d'un prix infini. Infini pour lui... Je dis : *Infini pour lui* : car l'expérience, hélas, nous enseigne que ces instants qui nous semblent de valeur universelle sont parfois sans avenir, et nous font méditer cette sentence : *ce qui vaut pour un seul ne vaut rien*. C'est la loi d'airain de la Littérature.»

(1) Paris, Gallimard, 1945. M. CAILLOIS est cependant bien plus près de Valéry qu'il ne semble le savoir lui-même.

(2) Introduction aux *Ecrits intimes* de Baudelaire, 1946, republiée séparément, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, coll. « Les Essais », N° XXIV. M. Michel LEIRIS, dans une note préliminaire, souligne, à juste titre, que SARTRE « s'arrête au seuil » du « fait poétique » (p. ix) ; et qu'il s'agit, « si la poésie est véhicule d'un message », de « préciser quel est, dans le cas envisagé, le contenu le plus largement humain de ce message » (p. vii). LEIRIS affirme justement que « nulle éclaboussure corrosive n'en saurait rejaillir sur la poésie vraie » (p. xiii).

naire puissance du langage poétique qui a déterminé l'essor de cet étrange mythe (1).

Mais la poésie ne mérite ni cet excès d'honneur ni cette indignité. On peut parfaitement tenir pour dépassée, et dépourvue de toute validité objective, la méthode de raisonnement par analogie, et les systèmes orthodoxes ou cabalistiques, occultistes ou théosophiques, qui se fondent sur elle, sans diminuer en quoi que ce soit l'éminente dignité de la poésie, ni sa nécessité, son rôle irremplaçable dans la vie même de l'homme moderne (2). Lorsque Baudelaire disait que « tout homme bien portant peut se passer de nourriture pendant deux jours, — de poésie, jamais », il ne disait que la stricte vérité (3). La poésie, ou plus géné-

(1) *Le Mythe de Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1953.

(2) Sur la valeur et les limites du « raisonnement par analogie » au sens logique du terme, voir O. HAMELIN, in *Année philosophique*, 1902, p. 19-27. Sur les rapports entre la poésie et la doctrine, voir I.-A. RICHARDS, *Practical Literary Criticism*, Londres, Kegan Paul, 1929, ch. vii, p. 271-291, esp. p. 277. Cf. aussi M. Jean AUDARD, *la Poésie*, in *Les Lettres*, deuxième cahier, 1945, p. 141, qui, rendant compte du livre de ROLLAND DE RENEVILLE, *l'Univers de la Parole*, dit très justement : « En réalité, pour Nerval comme pour Milosz, pour Saint-Pol-Roux comme pour Jarry, la poésie, si elle s'inscrit dans le cadre d'une certaine doctrine, n'en tire pas moins le plus clair de sa richesse de la chaleur d'une expérience humaine. » La même vérité est affirmée par un critique anonyme du *Times Literary Supplement* qui institue un parallèle entre les deux plus grands poètes français du XX^e siècle : « Paul Valéry et Paul Claudel se confrontent à l'époque moderne comme les deux pôles du génie français. Mais ils ont précisément ceci de commun — et cette affinité peut nous apprendre quelque chose sur les rapports qui existent entre la poésie et les opinions. Ce qui nous touche dans l'œuvre de chaque poète, outre leur emploi respectif du langage [mais c'est là que se trouve après tout la clef de notre réponse], ce n'est pas la foi de l'un et le scepticisme de l'autre ; c'est la blessure que ni la foi ni le scepticisme ne peut masquer par l'affirmation ou le doute » (N^o du 26 mars 1954, section française, p. viii).

(3) *Conseils aux jeunes littérateurs*, AR, p. 276. Il ajoute, non sans un excessif optimisme, mais en des termes qui viennent appuyer notre thèse : « L'art qui satisfait le besoin le plus impérieux sera toujours le plus honoré ». Dans le *Salon de 1846*, il dit aux bourgeois : « Vous pouvez vivre trois jours sans pain ; — sans poésie, jamais » (CE, p. 82).

ralement l'art, est une nécessité absolue pour l'homme s'il doit maintenir l'équilibre toujours instable, toujours menacé, entre les multiples exigences de sa nature complexe.

Giraudoux, posant le problème des rapports entre la sensibilité et l'intelligence dans l'expérience du théâtre, a insisté sur ce fait : « L'effet d'une bonne pièce se juge à la qualité d'âme du spectateur le lendemain » (1). Nos trois poètes auraient tous volontiers signé cette scène :

RENOIR. — ... Ceux qui veulent comprendre au théâtre sont ceux qui ne comprennent pas le théâtre.

JOUVET. — ... Et quand je vois aux fauteuils un spectateur qui roule les yeux, qui tend l'oreille, qui, congestionné, se demande « Qu'a-t-il bien voulu dire ? », qui essaie de trouver un sens à chacun de nos gestes, de nos intonations, de nos lumières, de nos airs de scène, j'ai envie de venir à la rampe et de lui crier « Ne vous donnez donc pas ce mal, cher monsieur. Vous n'avez qu'à attendre, vous le saurez demain ! »

ROBINEAU. — Demain ?

JOUVET. — Vous dormirez et vous le saurez. Voilà ce que les critiques devraient justement vous dire : « Demain, ou bien vous vous réveillerez plus lourd, vous aurez des nausées à l'idée du travail, vous serez précis, méticuleux, non purifié, non ressuscité, non embaumé : c'est que la pièce était mauvaise. Ou bien vous aurez en vous une poche d'air, vous sourirez aux anges, un horloger s'occupera à remonter dans votre cerveau les saisons et les heures, l'indignation et la douceur : c'est que la pièce était bonne » (2).

Si le rôle de la poésie se bornait à créer, à maintenir ou à restaurer l'intégrité de la personnalité humaine, sa valeur serait déjà inappréciable. Mais il va bien au-delà de cette humble fonction thérapeutique. Selon la formule baudelairienne, il s'agit, non seulement de « conserver », mais bien d'« augmenter toutes les facultés » (3). C'est ce que met en lumière un autre grand esthéticien, B. H. Berenson, en affirmant que les arts plastiques ont le « pouvoir de commu-

(1) Jacques HOULET : *Le Théâtre de Jean Giraudoux*, Paris, Editions Pierre Ardent, 1945, p. 125.

(2) *L'Impromptu de Paris*.

(3) *Jl*, p. 23.

niquer directement la vie, d'augmenter immensément notre sentiment de vitalité », et ainsi de nous « élever jusque sur un plan supérieur de réalité » (1). On peut en dire autant de la musique. Et ce qui est vrai de ces arts l'est encore plus de la poésie. C'est ici que se trouve le vrai sens du « surnaturel » baudelairien : « il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté » (2). Le rôle essentiel de la poésie est de perpétuer le souvenir de ces moments privilégiés, si le poète a eu le bonheur de les connaître, de les créer par la force de son art s'ils lui ont été refusés par la vie, et d'y faire accéder tous ceux qui peuvent s'y élever, grâce au talisman qu'est le poème.

Libre à chacun d'édifier sur ces moments de grâce poétique une structure dogmatique. Mais leur valeur intrinsèque demeure en l'absence de toute croyance précise. Chateaubriand l'avait bien compris, lorsque au seuil du XIX^e siècle il entreprit de restaurer la religion en France. Que fit-il en effet ? En exaltant la valeur esthétique du Christianisme, il faisait de la beauté le garant de la vérité. Les apôtres de l'Art pour l'Art tirèrent la conséquence de ce principe, en affirmant que la beauté se suffit à elle-même. « Il n'y a que la Beauté, dit Mallarmé, — et elle n'a qu'une expression parfaite : la Poésie. Tout le reste est mensonge » (3). A l'apogée du mouvement symboliste, assure Valéry, « nous avons eu... la sensation qu'une manière de religion eût pu naître, dont l'émotion poétique eût été l'essence » (4). Evolution que résume Thibaudet en une formule lapidaire : « Le XIX^e siècle, avec Chateaubriand, a débuté par la poésie de la religion. Il se clôt, avec Mal-

(1) *The Italian Painters of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1952, p. 61, 45.

(2) *Id.*, p. 23.

(3) *Propos sur la Poésie*, recueillis et présentés par H. MONDOR, Monaco, Editions du Rocher, éd., revue et augmentée, 1953, p. 89.

(4) *Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé*, p. 121.

larmé et ses disciples, par une religion de la poésie » (1). Evolution qui se poursuit encore : car le xx^e siècle aura vu, chez un homme qui semble aux antipodes de la position symboliste et qui, loin de « tourner l'épaule à la vie », s'est lancé dans l'action la plus virile, la recherche inquiète du sens de l'existence humaine aboutir, par un chemin si différent, à la découverte de l'art, « une des formes secrètes, et les plus hautes, de la force et de l'honneur d'être homme », et l'exalter en des termes qui évoquent la dernière œuvre de Mallarmé :

... Il est beau que l'animal qui sait qu'il doit mourir, arrache à l'ironie des nébuleuses le chant des constellations, et qu'il le lance au hasard des siècles, auxquels il imposera des paroles inconnues (2).



Cette « religion de la poésie » a eu cependant des conséquences qui ne furent pas toutes également heureuses pour la poésie elle-même. Ici encore, l'admiration n'exclut pas le jugement. On peut estimer que Valéry réfute un peu rapidement, peut-être, les « chefs d'accusation » du réquisitoire antisymboliste. Evoquant les « trois têtes du Cerbère moyen » : « obscurité », « préciosité », « stérilité », il propose « deux manières d'exterminer le dragon ». La première consiste à faire appel au succès grandissant, traduit par des chiffres de tirage et de vente, des poètes symbolistes depuis 1900. Argument extérieur, qui n'aurait guère plu à Mallarmé, mais valable, puisqu'il s'agit d'un succès posthume et non d'une gloire viagère. La deuxième manière de se défendre est plus sérieuse. Elle consiste à dire :

Vous nous traitez d'obscurs ? Mais qui donc vous force à tenter de nous lire ? S'il y eût quelque décret, qui sous peine de la vie vous y contraignît,

(1) *Epilogue à la Poésie de Stéphane Mallarmé*, in *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} novembre 1926, p. 557.

(2) André MALRAUX : *Les Voix du Silence*, Paris, Gallimard, p. 639-680.

on concevrait vos protestations. Vous nous dites *précieux* ? Mais le contraire du précieux, c'est le vil ! *Stériles* ? Mais vous devez vous en louer. Si nous sommes stériles, il y aura donc un peu moins d'obscurité et de préciosité dans le monde (1).

La riposte est spirituelle, la pirouette finale, charmante. Mais dissipent-elles toutes les inquiétudes que peut laisser une longue étude fervente des poètes symbolistes ? Acceptons sans chicaner la réfutation de l'accusation de préciosité, qui n'est pas d'ailleurs le grief le plus sérieux : encore faudrait-il remarquer que *vil* n'est pas, en rhétorique, le seul antonyme de *précieux* : au XVII^e siècle, on invoquait plutôt le *naturel*. N'engageons pas le débat sur ce terrain : nos poètes riposteraient que le *naturel* est le *vil* ! (2). Le véritable critère ne se trouve-t-il pas plutôt dans l'*intention* de cette recherche linguistique ? Pour employer la distinction marquée par Coleridge, la préciosité des salons relève de la *fantaisie* ; la recherche d'un langage plus efficace relève chez nos poètes de l'*imagination*. D'une part, jeux de mots, rapprochements arbitraires ; de l'autre, rapprochements valables. D'une part, convention sociale ; de l'autre invention personnelle. « Condamnation à part, qu'est-ce que la préciosité ? » demande Jean Prévost ; et il répond :

C'est le goût de donner du prix à ce que l'on dit, de mettre en valeur chacun de ses mots, de créer le langage que l'on parle. La préciosité est un effort pour éviter les lieux communs, et pour relever le niveau des paroles (3).

Passons au problème de l'obscurité, plus important et

(1) *Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé*, p. 134-135.

(2) M^{me} Odette de MOURGUES, dans son admirable livre, *Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry*, Oxford University Press, 1953, a insisté sur le caractère *mondain* de la poésie précieuse du XVII^e siècle, dont l'existence même est intimement liée à un cercle fermé d'oisifs raffinés. Nos poètes sont essentiellement solitaires. Aucun des autres critères si justement distingués par ce critique ne s'applique non plus à nos poètes.

(3) *Jean Giraudoux et la préciosité*, in *Hommage à Giraudoux, Confluences*, s.l.n.d., p. 85.

plus complexe. Il ne se pose guère à propos de Baudelaire. Chez lui, dans la lutte entre les deux fonctions du langage, c'est la signification qui, somme toute, l'emporte sur la suggestion. Et cependant, ici comme ailleurs, il a été un véritable précurseur. Jean Prévost a décelé, dans la structure du *Guignon*, une utilisation déjà mallarméenne, d'une obscurité relative qui sert à des fins esthétiques. Quant à Valéry lui-même, il ne semble pas qu'il ait assigné à l'obscurité, même relative et provisoire, une valeur esthétique. Il cherchait, non pas le mystère, mais la densité, et se défendait de vouloir être obscur. Il semble, d'ailleurs, que ses poèmes ne posent pas de problèmes d'interprétation insurmontables : signification et suggestion sont chez lui en équilibre.

Peut-on en dire autant de Mallarmé ? C'est à son sujet que le débat prend toute son importance. Car, qu'on l'appelle de ce nom ou d'un autre, moins péjoratif, l'obscurité de Mallarmé est généralement reconnue. Chez lui, incontestablement, la suggestion l'emporte sur la signification.

Si cette obscurité était totale, il n'y aurait pas de problème : on suivrait le conseil de Valéry et l'on fermerait le livre. Mais si, à côté de beautés limpides se trouvent des passages dont le sens, la portée et la fonction restent impénétrables ? Si des admirateurs fervents allèguent des raisons absolument contradictoires de leur admiration ? Si, plus d'un demi-siècle après la mort de Mallarmé, l'accord est loin d'être fait, non seulement sur la signification, mais sur le sujet, le contenu, l'intention, de ses principales œuvres ? Si le seul moyen de conserver l'unanimité dans l'admiration est de s'abstenir de toute interprétation de ces textes, dont on loue en termes généraux les qualités ? Si enfin, la gloire de Mallarmé n'est fondée que sur un nombre considérable de contresens ? Alors il faut bien reconnaître que Mallarmé est « obscur » : le problème existe : des épigrammes ou des injures ne suffisent pas à l'écarter, encore moins à le résoudre.

Sans doute la critique ne peut jamais épuiser le sens et

la portée des grandes œuvres ; et Mallarmé n'est pas le seul à avoir suscité une vaste littérature exégétique : des bibliothèques entières entourent les œuvres de Dante, de Shakespeare et de Goethe. Sans doute la nature même de la poésie permet des jugements de valeur analogues à partir d'interprétations divergentes du sens littéral du poème. Mais il y a une limite au-delà de laquelle le pur arbitraire commence, et nous n'admirons plus l'œuvre de l'auteur, mais une nouvelle œuvre dont le critique est le véritable auteur. Il est hors de doute que cette limite a été trop souvent franchie par de nombreux exégètes de Mallarmé (1). Si leurs interprétations se contredisent, elles n'ont pas nécessairement une valeur égale : l'une peut être juste, l'autre, fautive ; ou bien elles peuvent être fautes l'une et l'autre, la vérité se trouvant ailleurs. Mallarmé n'est pas nécessairement responsable des aberrations de certains de ses commentateurs.

Nous reviendrons sur cette question dans notre volume consacré à Mallarmé. Soulignons que, dès maintenant, grâce à des méthodes plus rigoureuses et plus rationnelles, l'exégèse mallarméenne commence à porter ses fruits. Peu à peu les ombres se dissipent, du moins pour les lecteurs qui acceptent de « réapprendre à lire ». Ne craignons pas que le mystère essentiel soit jamais définitivement écarté. Car, s'il est possible de retrouver « le sens, même indifférent » que Mallarmé admettait comme la base indispensable de tout poème, il ne faut pas oublier que pour lui la valeur réelle d'un poème se trouvait ailleurs ; et c'est à partir du sens littéral qu'il faut commencer le travail délicat de l'évaluation.

Nous essayerons donc de montrer, par des exemples précis, qu'il est possible de retrouver ce sens littéral. Mais nous tenterons aussi de préciser le rôle positif que Mallarmé

(1) M. I.-A. RICHARDS a bien défini les limites dans lesquelles des interprétations divergentes d'un même poème sont légitimes ; cf. *Principles...*, p. 226-227.

MERCURE DE FRANCE

J.-F. ANGELLOZ

GËTHE

RILKE

PAUL ARNOLD

HISTOIRE DES ROSE-CROIX
ÉSOTÉRISME DE SHAKESPEARE

GEORGES DUHAMEL

LE VOYAGE DE PATRICE PÉRIOT, *roman*
CRI DES PROFONDEURS, *roman*
LES ESPOIRS ET LES ÉPREUVES
L'ARCHANGE DE L'AVENTURE, *roman*
FABLES DE MON JARDIN
LE JAPON, avec 60 héliogravures

RENÉ BRAY

MOLIÈRE, HOMME DE THÉÂTRE

PAUL LÉAUTAUD

JOURNAL LITTÉRAIRE

GIUSEPPE MAROTTA

L'OR DE NAPLES, *roman*

JEAN PRÉVOST

LA CRÉATION CHEZ STENDHAL
BAUDELAIRE

HENRI QUEFFÉLEC

TEMPÊTE SUR DOUARNENEZ, *roman*
AU BOUT DU MONDE, *roman*
PAS TROP VITE S. V. P.

FRANÇOIS MALGORN, SÉMINARISTE
UN HOMME D'OUESSANT, *roman*

JEAN QUEVAL

JACQUES PRÉVERT

MAURICE SAILLET

BILLETS DOUX DE JUSTIN SAGET
ST-JOHN PERSE, POÈTE DE GLOIRE

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

