

**Histoire
de la littérature
française,
du symbolisme
à nos jours (1).
De 1885 à 1914**

Henri Clouard

Albin Michel

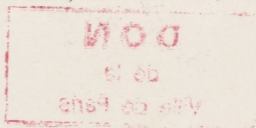
HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE FRANÇAISE

DU MÊME AUTEUR

- LES DISCIPLINES. — Grand Prix de la Critique (Marcel Rivière).
LA « COCARDE » DE BARRÈS (Nouvelle Librairie Nationale).
LES COMPAGNONS DE L'INTELLIGENCE (Renaissance du Livre).
VAINS ENFANTS DU LOISIR (Le Divan).
LA DESTINÉE TRAGIQUE DE GÉRARD DE NERVAL (Bernard Grasset).
VIE DE SAINT BENOIT LABRE (Albin Michel).
LA COMPOSITION FRANÇAISE PRÉPARÉE (Didier).
HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE, du Symbolisme à nos jours. II. — De
1915 à 1940 (Albin Michel).
ALEXANDRE DUMAS (Albin Michel).

ÉDITIONS

- ŒUVRES D'ANDRÉ CHÉNIER, avec introduction et notices, 3 vol. (La Cité des
Livres).
ŒUVRES DE GÉRARD DE NERVAL, 10 vol., chacun précédé d'une introduction
(Le Divan).
SYLVIE, LÉO BURCKART ET AURÉLIA, *de Gérard de Nerval*, avec introduction
et notes (Éditions du Rocher).
ŒUVRES DE MAURICE DE GUÉRIN, avec une introduction, 2 vol. (Le Divan).



HENRI CLOUARD

HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE
FRANÇAISE

DU SYMBOLISME
A NOS JOURS

*

DE

1885 à 1914

NOUVELLE ÉDITION
REVUE ET CORRIGÉE

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7513 00338248 7

840.900
312
Clou
h,
A41



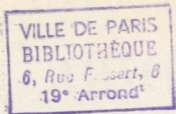
ÉDITIONS ALBIN MICHEL

22, rue Huyghens, 22

PARIS



38402



840.9

C

Ex.2.T.1

Droits de traduction, reproduction et adaptation
réservés pour tous pays.

Copyright Éditions Albin Michel, 1947

AVANT-PROPOS

Peu d'âges littéraires ont montré plus que le nôtre de richesse et d'éclat. Les inquiétudes, les angoisses, les malheurs du pays n'ont à aucun moment ralenti, diminué, découragé dans son élite la prodigieuse vie de l'âme et de l'esprit. Les grands noms sont nombreux; autour d'eux, les noms brillants, délicats ou solides rassemblent une multitude qui stupéfie. C'est d'ailleurs pourquoi l'on a de la peine à les ordonner en un clair tableau.

La littérature contemporaine a coïncidé jusqu'en 1940 avec la Troisième République guérie des blessures de 1870, contrainte de suivre une route difficile, mais cependant devenue prospère, mère glorieuse d'un Empire, nation victorieuse, déclinante seulement vers la fin. Cette ère s'ouvre donc avec la pléiade d'initiateurs qui rejetèrent le Naturalisme au passé et suscitèrent l'avenir symboliste. J'en ai écarté les écrivains qui, en activité jusque dans le nouveau siècle, appartiennent cependant par leur art ou leurs préoccupations à un autre temps (Sully Prudhomme, Zola, Richepin, par exemple). Cette ère a été particulièrement brillante entre les deux guerres. Quand on en vient aux écrivains postérieurs à 1940, ils se présentent si nombreux, de tendances si multiples et de valeur si contestée dans l'ensemble que j'en ai seulement retenu ceux qui occupent des positions impossibles à négliger pour quiconque pense, sent et imagine.

Dans ces limites, il était raisonnable de retenir quantité d'auteurs, sans vouloir devancer les choix et exclusions que la postérité prononcera, élevée au-dessus d'un chaos auquel nous sommes encore mêlés. On court déjà tant de risques à

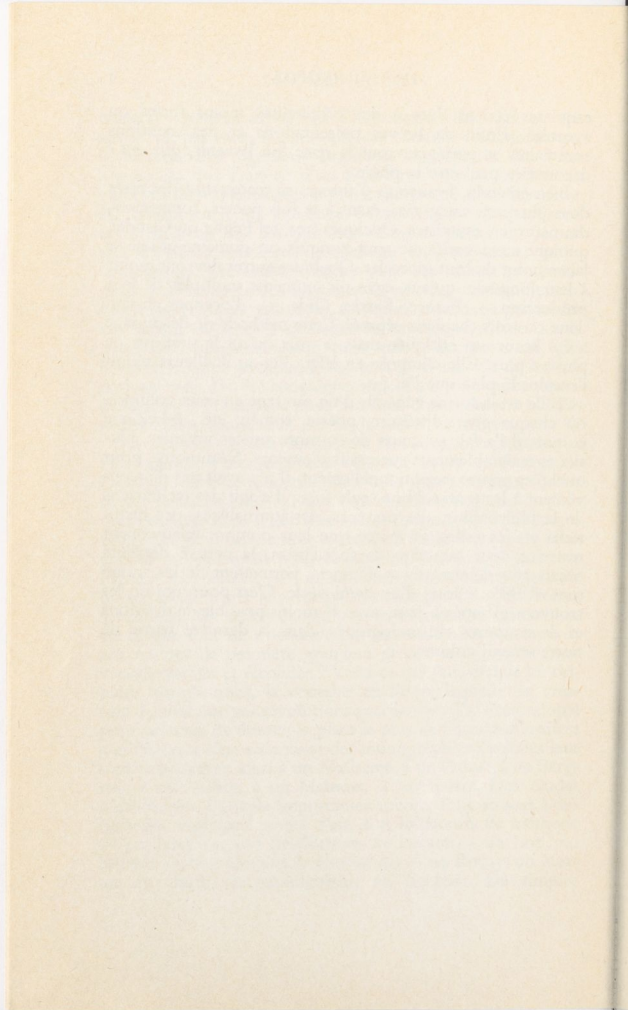
mesurer approximativement l'importance des uns et des autres, et, par suite, la place qui leur revient! C'est un triage, il nécessite des jugements implicites ou formels. Or il est impossible que l'auteur d'un panorama comme celui-ci ne parte pas de ses sentiments et goûts personnels. Mais la sagesse est d'imposer à ses opinions l'épreuve des comparaisons et de réfléchir sur les opinions d'esprits éminents. Je me suis d'ailleurs soucié essentiellement de sympathiser et de comprendre; j'ai essayé d'entrer dans des secrets psychologiques, de montrer des filiations, de marquer des influences. Quelques critiques amorcées, quelques objections proposées ne veulent qu'achever de situer les œuvres. Ce livre-ci a la fierté de n'apporter aucun parti pris d'aucune sorte, pas l'ombre d'esprit partisan. Il est le fruit d'une vie de lecture désintéressée. Il a été conçu et composé avec amour et reconnaissance. Il se propose pour but final d'introduire à la littérature contemporaine et par là de servir sa diffusion.

La question la plus irritante à résoudre, compliquée par l'abondance, l'accroissement constant et la confusion de l'activité littéraire moderne, était celle du classement. On en réduit l'arbitraire en suivant l'ordre chronologique du plus près possible. Mais il fallait en même temps installer de larges catégories pour faire entrer la clarté. A l'intérieur de ces catégories, ou seulement pour les fonder, sur quel principe se régler? Les écoles, les groupements ne doivent paraître qu'accessoirement; le principal est ailleurs. Les générations fournissent des cadres encombrés, insuffisants ou vains. Mais est-ce que tout ne s'ordonne pas naturellement par rapport aux œuvres de première grandeur et aux créations de nouveautés viables et fécondes? Voilà ce qui fait, depuis les origines jusqu'à nous, la véritable tradition, laquelle est création discontinuée par révolutions successives. J'ai donc adopté pour principe de donner la place la plus distincte aux maîtres que l'époque s'est reconnus; des monographies capitales leur sont consacrées: ainsi à un Mallarmé, à un Proust, à un Bergson, à un Valéry, à un Malraux, à un Sartre. Des études plus limitées, quoique importantes encore, font un sort à des écrivains déplaçant moins d'air, soit initiateurs de méthode — un Jarry —, soit producteurs de beauté — un Loti, un Moréas —, soit témoins de leur temps — un Rosny, un Martin du Gard, un Montherlant, un Cocteau. De simples

esquisses étaient dues à des originalités moins fortes ou avortées. Enfin de brèves présentations et des mentions sommaires se partagent tout le reste, où l'avenir, qui sait ? découvrira peut-être le phénix.

Bien entendu, beaucoup d'auteurs se trouveront dispersés dans plusieurs catégories, étant à la fois poètes, romanciers, dramaturges, essayistes. Quelques-uns, tel Péguy ou Claudel, quoique aussi variés, se sont conquis un domaine qui ne se laisse point du tout morceler. Quelques autres devront moins à leur longévité qu'aux faces ou moments multiples de leur production — France, Barrès, Gide —, d'occuper chacun deux ou trois chapitres séparés. Cette méthode de découpage a été beaucoup critiquée mais je vois qu'on la pratique de plus en plus. Elle s'impose en effet. J'en ai d'ailleurs réduit l'emploi le plus que j'ai pu.

Telle est la forme générale d'un ouvrage en deux volumes, où chaque genre littéraire, poésie, roman, etc., échelonne comme il l'a fait au cours de soixante années vivantes, plusieurs rassemblements successifs d'auteurs. Néanmoins, pour quelques genres exceptionnellement, il n'y avait pas d'inconvénient à les traiter d'une seule fois : il s'agit des techniciens de la philosophie, des orateurs, des journalistes, des historiens et des critiques, parce que leur nombre relativement restreint, leur caractère de spécialistes, la netteté de leurs objets très déterminés et distincts, permettent de les suivre tout d'affilée le long d'un demi-siècle. C'est pourquoi on les trouvera groupés à part, avec le moins possible de divisions et de coupures chronologiques, dans la dernière partie de notre second volume.



PREMIÈRE PARTIE

LE TEMPS DU SYMBOLISME

PRINTED BY
THE PRESS OF SYDNEY

Le 22 mai 1885 mettait fin à la dictature de Victor Hugo. Notre République des lettres éprouva un sentiment de délivrance. Et déjà depuis plus d'un lustre, la jeunesse littéraire savait lire Baudelaire comme un maître.

Baudelaire est le nom qui désigne l'esthétique la plus haute de l'époque. Il a conquis la liberté absolue du poète dans la confession du cœur mis à nu, dans l'étalage de ses misères qu'il n'hésite d'ailleurs pas à exagérer pour aviver l'image de la pureté, sa patrie perdue; car il est descendu dans la sombre jouissance moderne du spleen, du vice, des paradis artificiels et de cette souffrance où les flammes de la mysticité parfois s'allument. De là, il a pris l'essor musical et extatique, loin de tout ce qui peut être abandonné à la prose. Approfondissant avec les ressources infinies de l'esprit les intuitions hugolesques, il a suggéré la vaste correspondance des valeurs symboliques et le parallélisme mystérieux entre cette féerie des choses et l'âme de l'homme, entre notre monde visible et un monde invisible et céleste où vivrait la véritable beauté.

En cette même année 1885, Mallarmé donna ses premiers mardis. Verlaine et lui allaient commencer leur ascension. Villiers de L'Isle-Adam poursuivait sa rude existence avec une distraction géniale... Si le Parnasse trônait toujours en poésie, une survivance du Romantisme à ses pieds, et si dans le roman Zola, les Goncourt et d'autres naturalistes restaient les préférés du public, néanmoins une orientation imprévue faisait sourdre une littérature nouvelle et déjà lui désignait ses précurseurs.

Trois ans plus tôt, le 22 octobre 1882, une lettre de Huys-

mans à Mallarmé, le priant de lui envoyer *Hérodiade* et *La mort de l'Antépénultième*, annonçait son projet de bibliothèque pour le héros d'*A Rebours*. Le 20 mars 1883, Mallarmé, ayant reçu de Villiers les *Contes cruels*, le remerciait ainsi : « Ce livre si poignant vaut bien, va, tant de tristesses, la solitude, les déboires et les maux pour toi inventés. » Et dès l'automne, Verlaine commençait dans *Lucrèce*, jeune revue, la série des « Poètes maudits » ; elle allait aboutir au volume de 1884 qui contient les portraits littéraires de Corbière, Rimbaud et Mallarmé, auxquels devaient s'ajouter en 1888 ceux de Villiers et de Verlaine lui-même. Quant au livre de Huysmans, arrivé au grand public en 1885, il lui apprit, par l'inventaire de la bibliothèque que se composait Des Esseintes, l'existence de ces auteurs inconnus ou peu connus (c'est bien ce que Verlaine entendait par « maudits ») pourtant promis à la gloire. Si *A rebours* avait paru quelques années plus tard, il eût certainement ouvert un tel cénacle à Laforgue qui devait en 1887, rentré d'Allemagne, se faire présenter aux réceptions de la rue de Rome. Ouvrons-le nous-mêmes à un autre poète, « poète maudit » s'il en fut : Lautréamont.

Voilà des initiateurs. Presque tous, longtemps obscurs, sans liens entre eux avant que le petit livre de Verlaine leur en eût fourni un, ils ont accompli en quelques années une révolution. Les uns ont laissé leur sillage s'inscrire, les autres ont achevé leur tâche, dans une ambiance aussi nouvelle qu'eux-mêmes, où beaucoup d'éléments s'entremêlent, où la confusion vient souvent troubler les belles sympathies, où flottent et tourbillonnent des influences étrangères. C'est dans cette ambiance, mais qui n'a pas gagné toute la littérature, c'est donc en pointe aventureuse d'une génération, que sans s'être concertée et comme poussée par un besoin, une jeunesse soudain rassemblée, enthousiaste de nouveaux guides, a formé tant bien que mal un groupe, les « Décadents », puis une école, les « Symbolistes ». Ce sera l'école, en effet. Séparons d'elle, nettement, les grands inventeurs exemplaires, ceux dont l'œuvre se retranche dans une solitude assez forte pour maintenir la tradition en la continuant, pour faire même lever les hypothèques de l'étranger, pour constituer le vrai Symbolisme aux yeux de l'histoire. Qu'ils marchent, bien détachés, en tête du cortège.

Ce qu'il ne faut pas perdre de vue c'est que le Symbolisme,

loin d'avoir rempli une époque, représente une minorité d'initiés. Non seulement une autre minorité a très vite créé ou adopté sa littérature à elle; mais le grand public n'a cessé à aucun moment de jouer de la sienne, plus distincte encore ou même contraire, et nullement négligeable. Hors du Symbolisme, quoique dans le même temps, et en face de lui, nos lettres ont donc compté des noms éclatants et des noms honorables, et vu briller des aurores magnifiques, dont certaines purent s'allumer dans le Symbolisme, mais sont montées dans des ciels nouveaux. Toute une évolution poétique s'est déroulée à son tour dans une semblable indépendance; et le réalisme psychologique — psychologie sociale et psychologie de l'individu — a servi de terreau à une floraison de romanciers et de dramaturges. Un important théâtre comique les confirma, le nom de Courteline a du lustre. Aux antipodes de cette recherche de vérité, le théâtre en vers de Rostand affiche à l'égard du Symbolisme une ignorance totale.

Il n'est pas jusqu'à la pensée qui n'ait contribué à cette large harmonie déployée autour du Symbolisme, mais à lui étrangère. C'est, en effet, au lendemain du *Parallèlement* de Verlaine, à la veille des *Derniers Vers* de Laforgue, c'est l'année même où est née *La Plume*, c'est-à-dire en 1889, que l'*Essai sur les Données immédiates de la Conscience*, sans liaison avec le Symbolisme, apporta une spéculation originale à la philosophie de l'époque. La doctrine d'Henri Bergson, plus proche d'une valeur générale de pensée que de la spécialité philosophique, devait se développer dans une longue suite d'années, dépasser le temps symboliste et rejoindre la grande voie intellectuelle qui passe d'un siècle à l'autre.

La nouveauté symboliste n'en a pas moins prolongé au delà du Symbolisme proprement dit, soit par filiation directe, soit par choc en retour, son élan initial. Elle avait évidemment une mission à remplir.

The history of the United States is a story of growth and change. From the first settlers to the present day, the nation has evolved through various stages of development. The early years were marked by exploration and the establishment of colonies. The American Revolution led to the birth of a new nation, and the subsequent years saw the expansion of territory and the growth of industry. The Civil War was a pivotal moment in the nation's history, leading to the abolition of slavery and the strengthening of the federal government. The late 19th and early 20th centuries were characterized by rapid industrialization and the rise of big business. The Progressive Era brought about significant reforms in government and society. The 1920s and 1930s saw the rise of the New Deal and the impact of the Great Depression. World War II was a defining event in the nation's history, leading to the emergence of the United States as a superpower. The Cold War era was marked by tensions with the Soviet Union and the Vietnam War. The 1960s and 1970s saw the rise of the civil rights movement and the Watergate scandal. The 1980s and 1990s were characterized by economic growth and the end of the Cold War. The 21st century has seen the rise of the internet and the challenges of globalization. The history of the United States is a testament to the resilience and adaptability of the American people.

CHAPITRE PREMIER

LE SYMBOLISME

I

VERLAINE

Il venait de l'impassible Parnasse. Son vers fameux,

Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo ?

que Théophile Gautier lui-même n'aurait pas trouvé, restera la statue de l'école parnassienne. Verlaine collabora aux deux premiers recueils du *Parnasse contemporain* (1866-1871). A peine si moins que d'autres, il tremblait devant Leconte de Lisle, ses légendes des siècles et ses orgueilleuses philosophies. Il se montra assez longtemps attaché à Hugo. Il admirait Banville, il avait Charles Cros, Sully Prudhomme, Méral, Coppée pour compagnons. Et quel vers pourrait davantage avoir l'air volé à l'ami Mendès, que celui-ci :

Baiser, rose trémière au jardin des caresses ?

Bref, Verlaine relève encore du Romantisme figé dans le Parnasse. Comment donc s'est-il mis en marche pour une destination nouvelle ? Comment est-il devenu un des grands initiateurs symbolistes ?

I

Au Verlaine parnassien des *Poèmes saturniens* et des *Fêtes galantes* il arrivait par moment d'oublier maîtres et camarades. Le jeune homme, sans désertier le salon où Xavier de Ricard

recevait les poètes de jour, allait se détendre dans l'éclectisme de celui où Nina de Callias recevait les poètes de jour et de nuit. Plus d'une fois, il eut envie d'envoyer au diable le service de la beauté absolue, la versification hiératique et les pensées du rationalisme hautain, les tableaux d'histoire et le catalogue officiel des sentiments poétiques. Alors telle pièce de vers s'assouplissait sous son doigté, glissait sur des allitérations, tournait doucement autour du mot propre, dégageait par un échange très libre de sensations, d'images et de musiques presque tues, une âme capricieusement rêveuse et languide. Ainsi communiquait-il par un ruisselet avec le cours d'eau baudelairien, bien qu'il n'ait été touché qu'en tangence par ce génie conscient et cette vaste culture.

Dès les *Poèmes saturniens* (1866) s'entendirent donc la plainte de « lassitude » à la « petite fougueuse » et « l'appel à la femme » « câline », « réchauffante »,

et jamais étonnée

Et qui parfois vous baise au front comme un enfant.

N'éprouve-t-on pas aussi une douceur surprenante dans le sonnet du « Rêve familial », ce « rêve étrange et pénétrant » qui évoque la « femme inconnue » ? Sans parler de la mélodie

Les sanglots longs...

et des suggestions par tendres résonances et des souples jongleries avec les deux termes d'une métaphore. En somme, dans le prolongement même du frisson découvert par Baudelaire, une fibre superficielle des muscles poétiques avait sa contraction particulière et singulière, spécifiquement verlainienne.

Trois ans plus tard, débarquait de Cythère le cortège formé dans la « Fête chez Thérèse » (que Verlaine sut par cœur) et qui avait traversé Gautier et Banville. Un couple de Watteau en avait pris la tête, le Watteau à la mode, à qui les Goncourt avaient déjà insufflé une tristesse moderne d'ardeur assez perverse. Verlaine ouvre *Les Fêtes galantes* (1869) : arrivaient des émotions sensuelles, des libertinages cérébraux; repartiront des émois frissonnants. La « Pantomime », qui était un

Banville avec son Pierrot et son Arlequin, devient un Verlaine dans le dernier tercet, avec une Colombine qui rêve, surprise

*De sentir un cœur dans la brise
Et d'entendre en son cœur des voix.*

A bien voir ces jeunes pousses neuves, ce sont des jets de sensualité extrêmement délicate et tendre sur la vieille sentimentalité romantique, une sensualité filée et étirée comme du verre si fin qu'elle en devient transparente et prend le son de l'âme.

Telle fut l'aube de Verlaine. Le jour a été l'ensemble de ses recueils groupés entre 1870 et 1889. Encore tous les poèmes qui comptent étaient-ils écrits dès 1886, ceux bien entendu de *La Bonne Chanson* (1870), des *Romances sans Paroles* (1874), de *Sagesse* (1881), de *Jadis et Naguère* (1884), mais même un bon nombre que l'on ne devait lire que dans *Amour* (1888) et dans *Parallèlement* (1889). Après quoi, le crépuscule sera complet. Car Verlaine commencera de se survivre dans le moment même où la gloire lui bandera le front, c'est-à-dire à son premier hôpital.

Est-il croyable que personne n'ait pris conscience de ces merveilles qui nous étaient nées dans un silence total ? Même un Barrès, un Moréas, jeunesse pourtant impatiente dans sa curiosité, même le Huysmans d'*A rebours*, découvrirent la source miraculeuse lorsque déjà deux ou trois années l'avaient ralentie, gâtée, et qu'elle approchait du tarissement. C'est dans les dix années de rue et de bistrot, de salles d'hôpital et de galetas, de sonnets livrés à Vanier pour les cent sous de l'absinthe ou du stupre, jusqu'à la mort — le 18 janvier 1896 — dans un décor ignominieux, que le poète débraillé eut sa cour princière, sa cour et son peuple. Or il obtint cet avènement à la faveur d'une légende, la légende du saint ivrogne hébergé à Broussais, du chaste débauché et de l'ingénu génial. La légende mentait quelque peu ; les Porché, les Coulon, les Martino font bien de la ramener à l'exact et au vrai, les cruels ! Mais elle a joué un rôle important.

Elle est cause, cette légende, qu'un faux Verlaine, un Verlaine incomplet, soit arrivé au premier plan de la célébrité : l'écorché vivant, la femme nerveuse, le rêveur de soir

automnal et frileux, le bon errant en sympathie avec toutes les ivresses et frappé, à certaines heures privilégiées, de grands rayons divins qui l'illuminent d'amour et de pardon. Ce gueux pittoresque et sublime se sépare assez difficilement d'une déliquescence, d'une glissade au néant, mais arrêtée sur le bord par quelques bonheurs poétiques exquisément rares. Voilà le Verlaine que le Boulevard imagina, voilà le héros du verlainisme. Mais le verlainisme, au vrai, n'est qu'un des traits de Verlaine, riche poète prodigieusement personnel, et personnel dans tous les sens du terme : je veux dire que son œuvre colle à sa vie, à ses heurs et malheurs, à son drame. Voilà les réalités à connaître tout d'abord.

II

Paul Verlaine est né sous le signe qui sert d'emblème à ses premiers vers : Saturne,

Faive planète, chère aux nécromanciens...

L'art d'évoquer les morts au seuil des choses cachées n'a rien à voir avec son art. Mais la nécromancie n'est que pouvoir prétendu; or une invention mêlée de chimère et de mystification n'eût pas déplu au poète plus maître de son destin. Du moins voulait-il dire que l'idéal des saturniens s'écroule trop aisément :

*L'imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la raison.*

Ce Saturnien fut ce que Proudhon appelait un « femmelin »... Il a laissé voir son efféminement d'âme, il a caché le plus qu'il a pu la force femelle de son cœur. Cependant un vers d'*Amour* s'est mis sur treize pieds pour avouer

Un cœur à tous vents, vraiment mais vilement sincère.

Vilement, par ruse et dissimulation, armes du sexe faible. Mais avec cela, Verlaine fut un sensuel acharné, un puissant appareil de jouissance amoureuse, un animal lubrique. Il

mettait une frénétique ardeur à s'abattre sur les objets de sa convoitise. Il éprouvait une ivresse dionysiaque à les respirer. Et dans ses départs pour la joie, qu'il s'est montré bourreau à l'égard des pauvres victimes qu'il lui sacrifiait : sa mère, sa femme ! Il aurait marché sur leurs corps, avec une sauvagerie de contentement et de rire. Ensuite, quel égarement de faune comblé, encore tout secoué des étreintes et plein de soumission hagarde au mystère de la nature, apaisé, défait, tristement enchanté !

Les deux natures se tenaient étroitement chez Verlaine. Le tempérament d'homme des bois ou de soudard finissait par s'entendre avec la basse lâcheté de cœur, avec l'impuissance saturnienne à se faire une raison : il fallait donc se vautrer où que ce fût, quitte à verser des pleurs sur les dégâts. L'éducation ne redressa rien. Paul Verlaine est venu au monde le 30 mars 1844 à Metz, mais par un hasard de garnison : son père était officier du génie et la famille descendait en ligne paternelle des Ardennes belges, en ligne maternelle de l'Artois. Au reste, le capitaine passé de Metz à Montpellier démissionna tôt et vint s'installer à Paris ; c'est là que Paul le perdit à vingt ans. Il avait eu en lui un père faible, il vécut avec une mère nulle de caractère et d'esprit. Il a grandi en petit bourgeois bêtement gâté. Étudiant, fonctionnaire à l'Hôtel de Ville, piteux garde national aux fortifications de 1871, mari, il devait demeurer cet enfant-là. Quand il parut se faire violence, c'était par attrait de plaisirs plus vifs (mariage avec une jolie femme-enfant), ou bien il subissait une contrainte (la prison). Toujours il glissa aux indolences, aux facilités, aux veuleries ; toujours il sourit au « rien faire est doux » ; toujours il se livra à ses instincts. Il fut bien l'homme de sa caboche insolite, saisissante, où la bête venait déranger les traits de l'humanité.

Cette formation, le mystère de l'enfance, les instincts : inquiétantes ténèbres ! Il en surgit deux mauvais anges.

Le premier, le plus terrible, l'Alcool, dure exigence héritée d'un grand-père paternel, alluma des flammes dans un sang « subtil comme un poison, brûlant comme une lave ». C'est beau, un paradis artificiel, depuis Baudelaire. Même s'il cache de hideux souterrains, ne peut-on croire qu'on saura, par ses portes, déboucher dans une lumière plus rare ? Des flambées d'alcool ne pourront-elles devenir, dans un cerveau

poétique, des flambées de clarté ? Verlaine a crâné dans ce sens :

Être soûl
C'est des mystères pleins d'aperçus, c'est le rêve
Qui n'a jamais eu de naissance et ne s'achève
Pas

Mirages, métamorphoses, transfigurations des premières heures en feu...

Quant à l'autre ténébreux, Arthur Rimbaud — « un Démon vous savez, ce n'est pas un homme » —... il gonflait d'un prestige de précocité son insolence. Le génie avait rythmé ses vers d'adolescent; et il s'ébroua en de telles excen- tricités qu'on voyait entrer avec lui dans les demeures, dans les cafés, un sauvageon, une nature vierge. Il scandalisa le Paris littéraire, il remua en Verlaine un tréfonds équivoque, car il n'y a plus à douter aujourd'hui non seulement de la nature de leur entente, puisque a été publié le dossier accablant de l'affaire Rimbaud-Verlaine au Tribunal de Bruxelles, mais de la sexualité amphibie qui préexistait chez Verlaine, ainsi que François Porché l'a établi. Et puis, le jeune prodige montrait un air de bel archange du mal. Il enseignait la révolte, la rupture de tous les pactes (sociaux, moraux, intellectuels) et un idéal transcendant de pouvoir sur les choses. Le tout permis, le tout à prendre, l'avidité à traverser êtres et choses, était-ce pour s'élancer vers une totalité infernale ou paradisiaque ? Il ne savait : et que lui importait ? Refaire la vie ! disait-il... Dans sa communion avec ce Titan révolté, Verlaine considéra son vice comme un privilège. Il n'y avait plus faute, mais orgueil faustien, mais défi d'Adam à Dieu. Un magnifique et rayonnant péché. Verlaine portait dans ses instincts un goût de l'audace sacrilège. Rimbaud le tenta sur deux plans. Tout ce qu'il recérait en lui de fermentation sauvage, de fureur contre l'ordre social des notaires, l'exhorta à suivre le tentateur, sous le coup initial d'un amour maudit.

Donc, un paradis artificiel et une aventure folle. Mais le paradis artificiel a submergé le poète de son envers infernal : Baudelaire l'avait mis en garde pourtant ! C'est l'alcool qui a rempli son foyer de violences et de démenes. Il lui a fait

lever la main sur sa mère et battre sa jeune femme; ne faillit-il pas les lui faire tuer ? Il surexcita sa luxure...

Mes sens affreux et leur délire...

Si la femme a toujours été leur proie coutumière et préférée, ils ont éprouvé à se jeter sur des proies exceptionnelles un raffinement de concupiscence, le plaisir du fruit défendu que c'était alors. Hélas, du foyer détruit en juillet 1872 au ménage d'homosexuels et à ses tristes exils, des brouilles et réconciliations répétées entre les deux réprouvés au coup de revolver du 10 juillet 1873 et à la prison de Bruxelles et de Mons, qu'y a-t-il eu qui ne choque et ne dégoûte ?

Autre déception. Par hésitations de faible, de lâche, de facile jouisseur, ensuite par recul d'ancien pieux petit bonhomme, Verlaine a frémi de peur et de jalousie devant l'originalité de Rimbaud. Il n'était pas de taille à suivre. Lui, un « fils du soleil » ? un « voleur de feu » ? Trop femmelin pour ce rôle de personnalité mâle, et peut-être aussi trop épais de semelles pour « l'homme aux semelles de vent ». Sur les routes de Belgique, où tous deux errèrent, il retrouvait tout simplement les goûts de roulier qu'il avait pris dès l'enfance, quand des vacances rustiques le mettaient au vert : simples marches à l'auberge. Et sur les chemins de l'esprit, il lâchait pied devant la liberté absolue, devant les blasphèmes, il n'osait pas la rupture totale avec la raison. Il se replia alors sur le facile, le doux, le confortable du Moi. Le Verlaine qui avait été sincèrement amoureux, le Verlaine qui avait fait une bonne première communion (« le plus beau jour de ma vie », affirment ses *Confessions*), le Verlaine attaché par le souvenir livresque à une ancienne France de royale discipline et de haut goût, renforça cette faiblesse, la haussa, la fit parler. Mais n'était-ce pas là précisément tout ce que Rimbaud méprisait : l'épouse, le foyer, les innocences enfantines, le passé de musée ? Rimbaud méprisait même, adolescent affranchi, les jouissances qui avaient satisfait son compère. S'était-il assez moqué du « Loyola » ! Il le traita avec compassion de loin, avec irritation de près, avec mépris de près et de loin, le « pitoyable frère » !

Voilà Verlaine brisé, voilà deux Verlaines, chacun des deux ayant en l'autre son double, et un double ennemi. Peu à peu,

en résultat de la bataille inlassable, le partage s'est clarifié dans un contraste net et fort : d'une part, l'ignoble limon de la vie vécue et, d'autre part, l'or pur de la vie poétique. De l'un à l'autre, ce furent des élans et des reculs, des montées et des chutes, des balancements. Toute l'œuvre est née de cette antinomie tragique, elle lui doit le ressort dont a besoin toute poésie comme tout théâtre. On comprend dès lors que plus les jours de Verlaine furent laids, au moins tant qu'il garda sa force d'archer, mieux l'arc de sa poésie s'est bandé vers des beautés hautes.

III

Il y aurait erreur et sottise à vouloir saisir un tel poète dans une formule. Le drame verlainien a forgé sous le même nom plusieurs types de poésie.

Pourquoi négliger, par exemple, ou plutôt ne pas installer à son rang le poète plus que gaillard ? Verlaine le satyre, bondissant, d'un amoralisme allègre, provocant, malicieux, et qui garde quelque chose d'un certain Hugo, est resté longtemps bridé. On entrevoyait pourtant les pieds de bouc dans plus d'une pièce. Puis, plusieurs poèmes de *Parallèlement*, plusieurs de *Chansons pour elle*, éclatant de fureur lascive, ont pétri une chair de désir et de pâmoison (ce diable d'homme pouvait dire alors :

*Je fus mystique et je ne le suis plus,
La femme m'aura repris tout entier)*

et chevauché d'une telle ardeur la joie canaille des ébats que la poésie érotique en France ne possède rien de plus endiable. Et ils sont d'un art bien habile. Abominables gouges, leurs inspiratrices ! Mais qu'importe au poète, s'il se régale ? Les priapées de Verlaine, violentes ou insinuant, toujours convaincues, sont celles qui, depuis Ronsard, jettent le plus d'imagination et d'esprit dans la fournaise charnelle.

Un autre Verlaine a fait merveille en piquant la sensation toute crue à la place ancienne de l'image ; c'est par là qu'il rappelle Villon. Tantôt la sensation se suffit à elle-même : il faut qu'elle soit d'une stricte justesse. Tantôt elle sert de

point de départ pour une rêverie ou bien, de son point central, des visions brèves irradiant, jusqu'à se perdre dans un éther du sentiment. Pourquoi la musique de Verlaine est-elle si incorporée à son génie et coïncide-t-elle avec son œuvre ? Parce qu'elle est un rouage extrême de son appareil sensoriel : le poète a repris la syrinx des mains du satyre antique. Des sensations se succèdent rapidement, frappées comme notes distinctes sur le clavier du poème : qu'est-ce, sinon un arpegge ? Des sensations venues de sens différents fusionnent : qu'est-ce, sinon un accord ? Et si cette musique pénètre au fond de nous, c'est que tous les thèmes en sont ramenés à diversifier le sujet fondamental : l'âme qui « tremble et s'étonne »... De quoi s'étonne-t-elle ? A quel inconnu fait-elle sans cesse allusion ? Tout ce qui arrive, tout ce qui apparaît, semble n'être que symbole d'une autre réalité cachée et faire sa partie dans le concert mystérieux des sensations interchangées ; le délicat orchestre est conduit par Verlaine comme afin d'aboutir à désigner cette autre réalité pour la vraie... Étrange poésie de sensations qui évolue ainsi dans le sens de l'idéalisme ! Mais Baudelaire et sa lignée le veulent. Voilà Baudelaire et Rimbaud greffés sur les nostalgies d'une sensibilité naturellement musicienne.

Et tout cela exigeait une forme propre et singulière. Il fallait pousser l'intention baudelairienne jusqu'au bout, faire la chasse au moindre mouvement d'éloquence, aux exactitudes d'inerte description, à l'insistance visible dans le développement des thèmes comme dans la mesure des vers. A la place, suggestion, souplesse syntaxique, fluidité rythmique, un certain tremblement de vocabulaire, l'emploi des mètres impairs. L'« Art poétique », paru en 1884 dans *Jadis et Naguère*, mais écrit dans le temps où se rassemblaient les *Romances sans Paroles*, préconise l'assonance ; pourtant l'œuvre s'en tient à la rime pauvre et un peu abandonnée. Précisément par goût musical, Verlaine a voulu maintenir un fond de cadence traditionnelle, et il a réussi un mélange harmonieux qui admet l'alexandrin et l'octosyllabe ; jamais il n'a été jusqu'au vers libre. « J'ai élargi la discipline du vers, déclara-t-il à Jules Huret, et cela est bon ; mais je ne l'ai pas supprimé : pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. » Cette forme naïve et prudente à la fois, familière avec rouerie, pliante, frôleuse, mais d'ailleurs souplement musclée, avec

des redressements vainqueurs et toujours des réserves de chattering, était merveilleusement apte à traduire le Moi verlainien.

Il y avait déjà dans le poète tel quel une ingénuité de l'instinct dont l'esprit a fait une ruse féminine, et qui d'ailleurs cache un virtuose (n'a-t-il pas réussi maint pastiche ?); il y avait également une confiance intime à la Joseph Delorme. Sur ce fond naturel, Baudelaire aurait-il abouti seul à l'évanouissement de toute rhétorique en Verlaine ? Mais Rimbaud est venu à la rescousse. Ce fut après le choc de la rencontre, au cours de la vie commune, que Verlaine devint le poète des chansons plaintives et des airs dolents où tout s'énerve, s'amenuise... Étaient-elles absolument les siennes, ces « romances sans paroles », exagérées sans doute pour l'effet ? La complainte populaire simulée d'aussi près, comment savoir où finit la sincérité d'un tel orgue de Barbarie et où la rouerie commence ? Verlaine a nettement observé, dans une page des *Poètes maudits* sur Rimbaud, qu'il n'y avait pas à prendre au sérieux ces leçons de naïveté que toute la personne et la vie de son ami démentaient et ont d'ailleurs démenti jusqu'à la fin. Cependant nous savons incontestablement aujourd'hui que les « ariettes oubliées » des *Romances* furent écrites par Verlaine « à la manière » du Rimbaud de 1872. Il est seulement vrai que Verlaine n'avait jamais été plus sincère; il trouvait là une manière faite pour lui. L'adolescent iconoclaste entraîna Verlaine à poursuivre la sincérité absolue et à rejeter toute littérature : l'exemple de la chanson populaire était bon pour ce dépouillement. Cela nous a valu des poèmes d'une si fine navrance ! et d'adorables glissements de pensées et des tournoisements d'émois. Le miraculeux, c'est que ces ritournelles élémentaires approchent de l'inexprimable, quand l'ancienne voix de Chérubin sort de sa précision pour mourir dans un soupir, quand les musiques éparses ne sont plus qu'allusions à des sous-entendus de l'âme. Malheureusement il arrive aussi à Verlaine de se plaire à une préciosité sentimentale; elle féminise les tarabiscotages de Cotin dont Molière se gaussait.

Voici maintenant le grand élégiaque qui lamente le drame de son existence, voici les plaintes, les sanglots sourds et murmurants, quelques cris, les appels qui montent de l'instabilité pathétique du malheureux.

Il s'est produit dans l'être de Verlaine, une abominable mêlée où ses fureurs de désir pour la femme, son réel amour pour sa femme « en allée » avec l'enfant, et sa diabolique passion pour Rimbaud combattaient. Le poète en a tiré des poèmes tous également susceptibles de s'appeler « *Birds in the night* » comme celui d'entre eux qui évoque le court et brûlant rapprochement de Bruxelles, le jour que Mathilde était venue courageusement tenter de reprendre son mari à l'ennemi. Ah ! ce n'est plus la jeune allégresse de *La Bonne Chanson*, qui chantait la joie des fiançailles comme nappe blanche après les orgies : là, une candeur à demi vraie faisait résonner sa table d'harmonie ; ici, c'est une flambée d'amour à la veille de la séparation qui sera définitive.

*Vous étiez au lit, comme fatiguée,
Mais, ô corps léger...*

Et le passé charmant que représentait la petite épouse regrettée s'est perpétuellement relevé, toujours résistant et toujours vaincu, en face de l'exigeant présent qui se nomma tour à tour alcool, luxure, orgueil, Rimbaud. Entre ceci et cela, dans l'inquiétude de l'avenir, une « *escarpolette* » du cœur a son dessin fixé :

Je devine, à travers un murmure...

Combien d'« *ariettes* », de « *paysages* », d'« *aquarelles* » ont tourné et retourné cet envers d'épithalame ! *Sagesse* continuera les prières à la femme inflexible, les évocations du fils à peine connu. Verlaine, le suppliant de Mathilde... Qu'on relise « *Écoutez la chanson bien douce* », « *Les chères mains qui furent miennes* », « *Je ne sais pourquoi* », « *Et j'ai revu l'enfant unique* » : ce langage d'autre versant du monde, la descente de cette vision dans le noir du passé, cette douceur d'un cœur épuré ne rappellent-ils pas le *Pauca mea* de Hugo ? Cependant le pur Verlaine s'affirme, saisissable entre tout, vidé du plus menu grain de rhétorique et qui continuera jusque dans *Amour* :

*Je vois un groupe sur la mer.
Quelle mer ? celle de mes larmes...*

Mais, un jour, une certaine exhortation de Rimbaud porta enfin ses fruits. Car Rimbaud, par l'exemple et les reproches, avait exaspéré à un tel point, à une telle hauteur de dédain spirituel, la dualité fondamentale de la nature verlainienne, que le pauvre Lélian, dans la prison de Mons, et grâce aussi peut-être à l'interdiction de boire, découvrit là son refuge suprême. Mais il fallait l'étincelle. Elle jaillit du duel de l'indignité consciente avec le besoin de consolation et de sûr bonheur : c'est donc bien le drame de Verlaine qui a dressé en travers de son œuvre profane l'étonnante poésie chrétienne de *Sagesse*. Assurément *Sagesse* contient nombre de pièces qui écœurent, on ne sait si c'est de papelardise ou de niaiserie; et d'autres qui traduisent en images ternes la théologie des catéchismes de persévérance. Mais où la poésie religieuse rencontre sa plus haute chance, c'est dans le tremblement de crainte et de désir, ou dans l'agenouillement. Le poème qui part sur des ailes de lyrisme si dense,

*O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour,
Et la blessure est encore vibrante*

n'est-il pas d'une créature douloureuse et rendue ? Il se pose au but avec un mouvement de simplicité nue qui avoue le dépouillement absolu, le consentement total. Les dix sonnets du dialogue avec Jésus sont d'un jet pascalien. C'est que ce chrétien-là donne à ses vers la force de son remords, de sa honte et de l'espoir qui vient de le soulever. Voilà d'ailleurs pourquoi il ne faut pas isoler dans le recueil, mais au contraire mêler « Pauvre Gaspard » ou « Le ciel est par-dessus le toit » aux déclarations d'amour à « Ma mère Marie », comme se mêlent la douleur au pardon, la contrition au zèle. Parce que l'abjection était profonde, elle a suscité par nostalgie des contraires un sursaut sublime, et *Inveni portum* est d'une ineffable douceur.

— Monsieur, c'était un chrétien ! a affirmé avec force à François Porché le prêtre qui administra Verlaine dans la chambre infâme et qui, après trente-cinq années, se souvenait des aveux, des secrets, du ton. Comme on devine et comprend, à la lumière de ce témoignage, quelle réprobation emplissait de son tumulte la poitrine du poète et le jetait, titubant d'ivresse, dans les églises ! Puis l'égarément charnel l'emportait

à nouveau. Cloaque et ordure des corps qui ont été sains, lie et rouille des âmes qui ont été claires, cette saleté envahit notre esprit désarmé par des abandons si tristement consentis.

Car du port, hélas ! Verlaine a tôt fait de gagner les quartiers défendus. Il communia le 25 août 1874 et l'ardeur de foi se situe en juin-septembre. Mais presque aussitôt, et dès la prison, il ne se donnait plus à la foi qu'à moitié, composant déjà, par inspiration alternative, des poèmes mystiques et des poèmes luxurieux. Le cynisme de *Parallèlement* se poursuivit en Angleterre où, tout en enseignant français et dessin dans une pension du Lincolnshire (1875), Verlaine lisait sainte Thérèse et saint Thomas, mais gardait tous ses sens en éveil ; et cinq années n'avaient pas coulé que ce fut l'acquiescement avec ce gamin falot dont *Amour* est plein. La touchante et grotesque poursuite du bonheur sur le pâle visage de Lucien Léтиноis, quelle chute de l'homme pour la montée du poète ! C'est lors de ce débordement voilé d'une hypocrite tendresse paternelle dans un décor d'exploitation fermière, de caboulots campagnards et de caserne (1884 et partie de 1885), que le caricatural agriculteur de Coulomme en Ardennes acheva de ruiner sa mère et lui infligea des violences qu'il dut payer d'un mois à la prison de Vouziers.

Notre essai de culture eut une triste fin...

N'empêche que les vingt-cinq pièces en l'honneur de Lucien dans *Amour* rassemblent en groupe suprême ce qu'il y eut de mystérieusement infernal, mêlé à l'indiciblement séraphique, dans le sort humain de Paul Verlaine : c'est-à-dire la vision horrible de la mort, la ricanante injure à la femme, l'âme renversée de péché monstrueux et de remords, tout cela pris dans l'étau consolateur et rédempteur de l'amour de Dieu. Et jamais les vers du poète n'ont étreint plus de rêve évocateur, plus d'inconnu poignant.

Tel fut donc le Verlaine multiple et complet : le satyrique, le virtuose de la sensation, le musicien, l'élégiaque et le chrétien. Le verlainisme le plus frêle, le plus fin de siècle, qui a fait éclipse sur le reste, fut-ce le plus original de Verlaine ? Non point. Mais le plus facile à continuer. Peut-être aussi le plus opportun. Ne fallait-il pas qu'un roseau encore parnassien pliât ainsi pour que devînt possible le Symbolisme ?

IV

Verlaine est curieux à situer... Il entrait dans les groupes, puis leur filait entre les doigts.

Il a célébré le décadisme forgé par Baju; il fut le chef des décadents, un peu malgré lui, en l'an 1886, pas plus longtemps. Décadent, il l'a été réellement par ses soliloques cocasses de vagabond au génie furtif, par ses suites claudicantes de propos railleurs sur lui-même, par sa dislocation des vertèbres du style. Mais Moréas n'eut pas plus tôt lancé le Symbolisme que Verlaine se mit à pratiquer les archaïsmes de syntaxe et de vocabulaire dont Moréas symboliste donnait l'exemple. Puis Moréas ayant fondé l'École romane, Verlaine ne manqua pas de témoigner quelque sympathie à ses essais ronsardisants. Il donnait un ton de blague à ces adhésions et à ces complaisances, d'ailleurs drôlement successives. Enfin, indigné par trop d'enrégimentements d'école, il se retourna nettement contre l'École symboliste autant et plus que contre les autres. Il la condamna pour sa méfiance de la clarté, pour son vers-librisme, finalement pour son emploi même du symbole. Il est vrai qu'à ce moment-là les poètes disaient de Verlaine : — Il est fini ! Une élection ne l'en écrasa pas moins en octobre 1894 sous la couronne princière tombée de la tête de Leconte de Lisle. Des voix de la minorité, trente-six, certainement en repréailles symbolistes, s'étaient portées sur Mallarmé.

Verlaine se situe aux antipodes de la poésie classique, puisque tous ses aspects se résolvent en un abandon de la raison, de la volonté, du viril sentiment. Néanmoins, quoique compagnon des novateurs, il a tempéré leur audace, et notamment la contention mallarméenne, l'entêtement dans les techniques de l'alchimie verbale. Il a résisté aux outrances, assuré la suprématie de la libre inspiration et donné l'exemple de la spontanéité ailée. C'est dire que son influence s'est fait sentir chez beaucoup de poètes contemporains; elle s'est glissée chez les plus grands, elle a été largement reçue des délicats et des meurtris. Son enchantement pénètre partout où ne lui résistent pas avec énergie ou brutalité les extrêmes, tant réactionnaires que révolutionnaires.

II

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Tout « poète maudit » que Verlaine l'ait proclamé et bien que sa jeunesse ait composé des vers de rythme ample et psalmodiant (*Deux Années de Poésie*), Villiers de L'Isle-Adam est un écrivain prosateur. Un prosateur, il est vrai, qui joue le rôle d'un poète et qui en tient le rang, et qui d'ailleurs eût pu courir sa chance dans la musique aussi bien, s'il l'eût préféré. La littérature moderne aime dissocier chaque fois qu'elle peut versification et poésie : ce qui, pour la prose, est tout ensemble un gain et un péril.

I

D'une illustre maison qui remonte à Raoul, seigneur de Villiers-le-Bel, mais enfant d'une famille pauvre et oisive, Jean-Marie, Mathias, Philippe-Auguste Villiers de L'Isle-Adam naquit à Saint-Brieuc le 7 novembre 1838. Fils d'un père chimérique, il mena dans la solitude rêveuse des grèves natales un vagabondage aussi passionné que celui de René de Chateaubriand. Il aima une jeune fille, elle mourut, son adolescence s'acheva dans le désarroi. A dix-neuf ans, il suivit à Paris ses parents, qui encourageaient la précocité de sa vocation littéraire, bientôt fit la connaissance de Baudelaire et de Diernx, lança des étincelles dans les brasseries. Il racontait des histoires éberluantes de fantaisie, déroulant leur mystification à perte de vue, mais constellées de mots profonds. Avec curiosité, on le regardait qui, sous ses longs cheveux, n'avait l'air de voir ni hommes ni choses; peut-être même n'avait-il pas conscience de la misère qui pesait sur son sort,

ébloui par un mystérieux trésor intérieur, halluciné heureux. Léon Bloy, qui le montre ainsi dans *La Femme pauvre*, sous le nom de Bohémond de L'Isle-de-France, ne se trompait point.

D'abord passionné pour Musset, Villiers s'adonna bientôt à Edgar Poe. Il était catholique de tradition et de volonté; un séjour à Solesmes, où il connut Dom Guéranger pendant l'automne de 1862, l'initia au symbolisme de la religion. Mais il avait touché à l'occultisme; et déjà paraissait à Paris *Isis*, livre d'inspiration illuminée qui prétend défendre l'Idéal contre les outrages de l'époque : hélas, ni *Isis*, bien que Tullia Fabiana s'y enrobe tour à tour d'inconnu et de sublime, ni *Elën*, ni *Morgane*, qui firent suite à *Isis* en 1865 et 1866, n'ont connu le moindre succès. Il faut avouer que ces belles sources se perdent vite dans l'in vraisemblable de l'action et dans le tumulte floconneux de la pensée.

La famille avait regagné sa Bretagne, ou plutôt avait fui Paris, complètement ruinée. La mère mourut en 1882, le père en 1885, et lui, il restait prisonnier de sa bohème famélique. Il a néanmoins voyagé; grand admirateur et ami de Wagner, qu'il avait connu à Paris dès 1865, il est allé le voir et a entendu *L'Or du Rhin* en 1868 à Munich avec Augusta Holmès, Judith Gautier et Catulle Mendès. Surtout Villiers a travaillé, il a ardemment créé; il a multiplié en cinq années, de 1883 à 1888, les œuvres importantes : *Contes cruels*, *l'Ève future*, *l'Amour suprême*, *Tribulat Bonbomet* : si bien qu'enfin voilà conquise l'attention du public, voilà les offres de conférences et d'articles, voilà les riches amitiés (Mallarmé, Huysmans, Cladel, Bloy). Hélas, Villiers épuisé tombe malade et meurt le 19 août 1889 à l'hôpital des Frères de Saint-Jean-de-Dieu.

II

La grandeur a marqué l'œuvre de Villiers de L'Isle-Adam, grandeur des sentiments, des idées et du style. Quel handicap charge donc sa réputation ? Le plus lourd vient de l'imbroglio causé tout d'abord par ses conceptions métaphysiques qu'il ne veut écarter ni ne peut organiser (ses divagations philosophiques sont d'un ignorant en philosophie, comme ses descriptions scientifiques d'un ignorant en science) et puis

aussi par les limites mal assignées à la crédibilité de ses inventions : d'où un embarras général qui se traduit nécessairement dans le style, ici splendide, là emphatique, ici parfait dans le sublime mais là grandiloquent, souvent trop luxueux sous ses pierreries.

Un autre tort de Villiers, c'est sa menace perpétuelle de choir du récit de haute tenue dans la grosse farce, du drame frère de *Faust* dans le mélodrame romantique comme *L'Évasion*, cette pièce en un acte, branlante sur une idée ridicule et qui fait penser à un Jean Valjean devenu vieille demoiselle. Villiers disait, si l'on en croit Remy de Gourmont : « Il y a les romantiques et les imbéciles. » Le romantisme a fleuri sur le mélodrame et le roman-feuilleton : Villiers avait le goût de ces choses. Jusque dans ceux de ses *Contes* qui sont des histoires d'horreur et de terreur tendues par tout un art de la réticence ou pimentées de goguenardise perverse, le lecteur français éprouve la gêne de leurs chimères imperturbablement logiques ou de leurs ironies arbitrairement appuyées. L'influence d'Edgar Poe saute aux yeux. Toutefois il y a entre Poe et Villiers toute la différence qui sépare un civilisé de vieux pays psychologue et moraliste d'un civilisé de pays neuf et mécanisé, scientifique et puritain.

On doit mettre aussi au passif de Villiers les imaginations astucieuses qui veulent matérialiser le surnaturel avec un air de certitude scientifique. Rien ne pouvait davantage nous glacer dans le mémorandum consacré par Tribulat Bonhomet à dame veuve Claire Lenoir. Pareillement rien ne pouvait plus nous dessécher dans *Axel* que la philosophie absconse chère à maître Janus, maître ès sciences occultes et prince de l'énigme.

Ajoutons encore que l'exigence symbolique écarte Villiers de la vie; ses personnages en deviennent des poupées de pensée, ils ont la démarche et le regard fixe des automates. Même l'Élisabeth de la *Révolte* ne dépasse pas une illustration d'idéologie. Le thème dramatique cependant était magnifique, de cette femme ardente dans sa vie intérieure, heurtée chaque jour par la matérialité banale de son mari, et qui d'ailleurs le vainc sur son propre terrain en triplant sa fortune, puis enfin se rebelle et part, mais alors s'aperçoit que ce n'était plus la peine, parce que son long martyre lui a tué l'âme... Mais justement cette mort lente et fatale, cet étran-

glement quotidien, voilà ce qu'il fallait montrer autrement qu'en énumérant des faits et qu'en prononçant des discours. Vraiment, Villiers ne semble pas tenir à faire réel, il ne cherche pas à créer l'illusion d'une vie où l'on entre et où l'on se dépayse.

Et avec tout cela, il séduit, émeut, persuade... Comment ?

Par la force de son ironie, par la véhémence de sa protestation contre la réalité immédiate, par les visions saisissantes où s'extériorisent ses partis pris et ses croyances, bref par sa poésie.

III

Il a valeur d'actualité, car il a prévu et défini notre bêtise savante et organisée; sa satire s'est exercée sur les utilisations de la science. Il hait le monde moderne plus encore que Flaubert, ce demi-bourgeois; il le méprise en gentilhomme; il méprise la manie passionnée de l'utile, la religion de la commodité, la fausse vertu du fameux bon sens, l'intelligence nourrie de dictionnaires et de manuels. Dans *Virginie et Paul*, dans *Le plus beau dîner du monde*, les bourgeois insultent à l'amour, installés dans le sens pratique et l'avidité. Villiers en fait des blasphémateurs de Dieu. Contre eux, il atteint à la frénésie de vengeance dans *Tribulat Bonhomet*, qu'il y a intérêt à débarrasser de ses appendices — *La Motion*, *Le Banquet*, *Les Visions merveilleuses*, trop grosses charges —, pour dégager sa vérité et sa grandeur concentrées dans *Le Tueur de Cygnes* et dans *Claire Lenoir*. Villiers a mis au monde le docteur rationaliste pour qui l'âme n'est que phosphore, pour qui la science devient une assurance prise contre la pensée : Homais supérieur, Homais éloquent et même spirituel, héros de la négation sadique, qui nous entraîne de la bassesse bourgeoise à la modernité orgueilleusement destructrice de tout et d'elle-même : aussi l'ironie d'une telle œuvre n'empêche-t-elle pas que pèse sur elle un orage de tristesse.

Qu'est-ce exactement que *L'Ève future* ? L'auteur paraît y apporter un hommage imprévu à la science, dans l'effort surhumain d'Edison pour soustraire l'amour aux contingences, pour l'élever au-dessus des imperfections, des désordres et des déceptions. Son Hadaly, extraordinaire Andréïde née en matière pure du cerveau de l'ingénieur et que pour-

tant le génie a dotée de la plus haute séduction non seulement du corps mais de l'âme, a consolé, enivré Lord Ewald, lui a rendu son ciel perdu... Hélas, un naufrage engloutira cette suprême espérance; le voile de l'invisible, un instant soulevé, retombera. Et c'est déjà une défaite des hommes. Mais, en outre, de quel droit la science proclamerait-elle ici son triomphe? La créature d'Edison n'était-elle qu'automate? L'âme de l'énigmatique Any Sowana ne l'aurait-elle pas habitée secrètement? Villiers nous laisse à dessein dans l'incertitude. Peut-être même *L'Ève future* se résumerait-elle fort bien dans un grand éclat de rire à la face de la femme et de l'amour, puis, par delà, de la nature. Par d'autres moyens, *Axel*, *Akedysseril*, *L'Inconnue*, dénie également à l'amour humain le pouvoir de se réaliser.

La tristesse de Villiers cependant n'a rien de définitif. L'illusion, la déception ravagent ce versant-ci de la vie, mais l'autre versant s'illuminera de bonheur. Le couple des jeunes gens héroïques d'*Axel* emporte dans la mort la promesse que l'auteur leur fait d'un amour enfin non limité : la mort doit éterniser leur extase. Aussi le dialogue de passion qu'ils nouent au seuil de leur renonciation couronne-t-il comme par une victoire le sommet de sacrifice qu'ils personnifient.

Il faut donc que Villiers croie à un monde supra-terrestre, à un ciel supérieur dont il prétend en effet voir des signes, recevoir des avertissements. Il y met quelque magie, avec la clef du tombeau dans *Véra*, avec le visage du mari mort que Claire garde imprimé dans les yeux; et n'a-t-il pas écrit *L'Intersigne*? Il y met surtout beaucoup de foi chrétienne. C'est dans cette foi que plonge son symbolisme pour y prendre du feu sacré, pour inspirer sa Claire Lenoir, sainte laïque, pour instituer dans *Le Nouveau Monde* — préfiguration du drame claudélien — un assaut de splendeur morale entre la noble et entière Ruth Ashwell, Lord Cecil et le paladin Stephen Ashwell, face à cette mistress Andrews qui continue la lignée des femmes maudites commencée par l'Ériphyle de Racine... Bien entendu, Villiers prenait avec sa religion des libertés de dilettante et de mage. Qu'il ait été ou non Grand Maître de l'Ordre de Malte, l'humilité lui faisait défaut. Sa candidature au trône de Grèce n'éveille plus de doute. Il adorait Dieu en seigneur de sa suite, en vassal exigeant. Mais enfin il reste essentiellement le grand

idéaliste. Maints contes, et aucun mieux que *Véra*, illustrent le thème schopenhauérien : que notre esprit projette l'univers. Villiers le crée avec les mots. Il avait un cousin, Robert de Pontavice, qui l'initia à la philosophie idéaliste allemande. Cette philosophie, il était né pour la sentir (sinon pour la comprendre), lui qui n'a cessé de vivre dans ses rêves. Il s'est pris lui-même à l'ensorcellement des êtres et des mondes qu'il a façonnés ; et tous enseignent le mépris de la possession, le bonheur dans le désir non réalisé, la beauté de la mort.

IV

Seulement, Villiers met tant d'ardeur à sa mission que ses créations symboliques prennent un intérêt propre, que ces contes, ces romans, ces drames valent par eux-mêmes, par le mouvement, par le style. Nullement psychologue, puisqu'il prend les sentiments à leur limite, au moment où ils échappent à la psychologie pour devenir idée et poésie ; nullement soucieux de composer et de finir, et laissant des nuées de pensée mal située ou d'amateurisme occultiste traverser et obscurcir ses conceptions de grand symbolisme et d'humour (son fond essentiel), il n'en a pas moins écrit telles scènes d'*Axel*. Sur *Axel* se cristallisent le pire et le meilleur de Villiers. N'est-ce pas, projeté sur les planches, le destin que l'auteur passa ses jours à rêver : grandeurs de ce monde, orgueil et héroïsme, amours sublimes, tout cela que jamais n'est venu lui offrir aucun Méphistophélès ? Quel romantisme encore ! Le drame a beau se passer sous la Restauration dans les Flandres, il tient des *Burgraves* et du Moyen Age de la *Légende des Siècles* ; ses héros et son héroïne s'apparentent à ceux de Byron et même de Dumas, mais sous des draperies de haute philosophie à couleur hégélienne, dans un langage d'illuminisme.

Ces monstres d'esprit puissant, de beauté énigmatique et d'ardeur supra-humaine se meuvent dans des décors hallucinants. Quant à l'action, elle élève une histoire incroyable au ton de ce qu'il y a de plus mélodramatique dans *Ruy Blas*. Malgré tout, dans la lumière de ces lustres de faux cristal, *Axel* arrive à donner des visages au sublime d'évasion : Sara de Maupers devant l'archidiacre, dans le développement

d'une étonnante liturgie, au secret du couvent introuvable, et le coup de théâtre de son « non »; le comte Axel d'Auersperg à qui des secrets sanglants et des luttes de pensée triplent les murs de ses burgs d'Allemagne; le héros et l'héroïne qui se mesurent et luttent devant le trésor, devant les tentations de la puissance, puis entonnent l'incomparable duo...

La destinée de Claire Lenoir, dans *Tribulat Bonhomet*, en face de son mari, en face du docteur, prend des aspects et, pour ainsi dire, des profils moins héroïques, plus humains; ce long récit est centré sur une discussion philosophique où se heurtent et se situent instinct, pensée, croyance, et il tire de là une opposition de personnages pleine de frissons et d'éclairs, puis l'angoisse d'un dénouement aux atroces rebondissements. *L'Ève future* ose des dialogues qui tracent derrière Hadaly et le jeune lord un sillage de tenace nostalgie. Des *Contes cruels* écartons ceux où l'auteur, pour satisfaire quelques manies, n'a pas craint d'éteindre la vie sous toutes les absurdités de l'exagération (*Deux Augures, Le Convive des dernières Fêtes, L'Annonciateur*); lisons vite les récits chimériques, mais il y en a qui savent être exacts et vrais, par grandes lignes et masses équilibrées, « contes cruels » les bien nommés ! Dans les uns, l'humour, avec des arrière-pensées de tortionnaire, ou bien l'ironie, avec tantôt une froide impassibilité et tantôt une digne insolence, vengent l'amour, le rêve, la gloire et l'humanité en feignant de caresser quiconque les bafoue ou les compromet par erreur (*Impatience de la Foule, Les Amies de Pension, Les Demoiselles de Bienfilatre, L'Héroïsme du Docteur Hallindonbill*). En d'autres, un sens inouï de la terreur macabre sait tirer de situations exceptionnelles comme celles des *Amants de Tolède* un pouvoir inédit de suggestion; dans les plus nombreux, l'amour et la mort se montrent interchangeables à la faveur d'un fantastique qui jette les lueurs de la foudre...

V

Toute cette production de courtes histoires s'est organisée sur les deux pôles de l'œuvre : ici une vision réaliste des choses laides ou grotesques, frappées du rayon d'ironie ou de pitié; là une vision magnifiante des réalités supérieures à

la vie et qui se détache de la stricte littérature comme pour essayer d'aborder à la musique, à travers les parages wagnériens, — bien qu'en réalité l'œuvre de Villiers reste indépendante de l'œuvre de Wagner : les dates en font foi.

Ces sarcasmes de grand généreux, ce spiritualisme de chrétien et cet idéalisme d'artiste ont servi d'exemple et d'entraînement à beaucoup de contemporains, depuis Mallarmé jusqu'à Bloy. En outre, dans le courant général d'esthétisme qui descend du Symbolisme, le style de Villiers a eu sa part.

... Imaginez deux écrivains, qui ont étalé sur une table de café les épreuves d'une nouvelle édition des *Contes cruels*. Ils s'extasiaient longuement sur une phrase, sur un membre de phrase : « La clarté déserte de la lune... » Un troisième écrivain, un tout jeune qui a réuni ces aînés, se rappellera plus tard, en même temps que ce tableau, un article de Charles Viguié sur « l'épithète subjective »... Le jeune homme s'appelle Paul Valéry, les deux aînés s'appelaient Mallarmé et Huysmans, la scène s'est passée à la Taverne anglaise que Huysmans décrit dans *A rebours*, et Valéry la raconte à Frédéric Lefèvre dans leurs Entretiens.

III

MALLARMÉ

On sait aujourd'hui que Villiers de L'Isle-Adam est l'homme qui a mis Mallarmé sur son chemin de pensée. Goût de l'irréel et du mystère, aspiration à l'inaccessible, le gentilhomme breton recommandait ce régime à une génération lasse du naturalisme dans la prose et du sensualisme dans la poésie. Il a été beaucoup parlé à ce propos de Hegel et de Novalis; Mallarmé lui-même nous fait savoir par sa correspondance qu'il les a quelque peu lus. Toutefois, c'est vers l'Angleterre que sa jeunesse s'était tournée et les poètes lyriques anglais lui ont fait connaître l'attrait du silence, de l'absence, du vide. Les préraphaélites aussi revendiqueront justement leur part, il vit à Londres leur triomphe, et il avait vingt ans. A leur façon, il fait l'ange, même le séraphin, « dans le calme des fleurs vaporeuses ». Enfin, s'il tient de Banville le goût passionné du mot et de son éclat dans la sertissure, il est surtout et très profondément baudelairien. Mais après tout, poète authentique que les filiations ne peuvent qu'effleurer, il a tiré son idéal, ses thèmes, ses méthodes de lui-même surtout, de sa nature et de ses rêveries.

I

La prose des poètes éclaire quelquefois leurs vers; à lire celle de Mallarmé, ses lettres, ses articles dont les *Divagations* contiennent les meilleurs, les chroniques de sa revue d'élégance, *La Dernière Mode*, rédigée pendant plusieurs mois, en 1874, avec un sourire de dandy, on fait la connaissance

d'un homme informé, pensif, difficile, mais aussi frivole avec goût et gai avec entrain.

Les *Divagations* (1896) offrent l'intérêt de ne pas laisser tout perdre des Mardis de la rue de Rome (au n^o 89). Alfred Poizat, témoin sincère, assure dans son *Symbolisme* que Mallarmé causeur atteignait en paroles la perfection : « sa pensée jaillissait de son âme à ses lèvres, toute formée, toute splendide, définitive ». Changement radical devant le papier blanc, lac d'angoisse, lac gelé : la pensée « ne sortait plus que goutte à goutte... Alors, l'idée se compliquait diaboliquement ». Nous ne jouirons donc jamais de ces entretiens, conduits de 1885 à 1894, que Valéry, Régnier, Mauclair et tant d'autres (1) s'accordent à garantir pures délices, et qu'un Tailhade même a respectés en termes nobles dans la *Médaille qui s'efface*. Ce qui en subsiste malgré tout dans les *Divagations* donne assez l'idée d'un gentilhomme de lettres écrivant à de rares amis et, dans ses missives, jouant à ne laisser perdre miette de ses scrupules, nuances, repentirs, légers doutes, parenthèses de pensée, etc..., et usant pour cela d'une langue particulière, où phrases et propositions s'isolent les unes dans les autres, à n'en plus finir, ainsi que des boules ajourées dans certains vieux ivoires de Chine. Style pour amateurs. Les autres y croient flairer de la gaucherie. Même pour ceux-ci cependant, des périphrases affinent de préciosité ce travail un peu lourd, des tours primesautiers égalaient par éclaircies ces constructions trop étudiées; et il règne à l'intérieur, autour de tous les détails, une politesse gracieuse. Bref, voilà un seigneur Louis XIII, mais armé de l'ironie humoristique et futée, voire parfois funambulesque, propre à un garçon du siècle dix-neuvième en sa fin, né à Paris (le 18 mars 1842), et confié à un pensionnat d'Auteuil avant d'aller terminer ses études au lycée de Sens.

Hélas, vint l'exagération, du moins dans l'écriture. Alors que les entretiens gardèrent jusqu'au bout leur variété libre et féconde, la prose écrite de Mallarmé s'est mise un jour à creuser son sillon avec une application torturée et torturante.

(1) Rappelons les assistants notoires : Maeterlinck, Verhaeren, Paul Fort, Bourges, Dujardin, les peintres Whistler et Gauguin, quelquefois Villiers, Verlaine, Adam, Barrès. Plus tard : Rodenbach, Henri de Régnier, Griffin. La grande série commença en 1891, annexant les jeunes d'alors : Louys et Gide, Valéry et Mauclair, Claudel et Fargue.

Cette prose, déjà encombrée des substantifs les plus pesants et les plus pesamment responsables d'affreux génitifs, sans parler des inversions, allusions, rebondissements et autres acrobaties, est devenue alors une langue inouïe que tout lecteur se voit dans l'obligation de traduire, mais pour laquelle il ne possède ni grammaire ni lexique...

Eh bien, parallèlement, ces physionomies successives se rencontrent dans la poésie : contentons-nous de la première pour l'instant. N'entend-on pas un Benserade dans le « Placet futile », un Parny dans « Une négresse par le démon secouée... » et connaît-on beaucoup de vers amoureux plus gracieux que ceux d'« Apparition » :

C'était le jour béni de ton premier baiser

ou de plus tendre accent que cette caresse à distance :

*O si chère de loin et proche et blanche, si
Délicieusement toi, Mary, que je songe... ?*

Les deux « Rondels » sont galamment jolis, l'« Éventail de Mademoiselle Mallarmé » fait une brise de menuet. Il exista donc un Mallarmé amusé et amusant, qui comprenait la poésie comme un agréable jeu de société. C'est le même, c'est ce diseur de riens ravissants qui, poussant son évolution plus avant en poésie qu'en prose, a fini par faire à ses amis mêmes la surprise de l'ascension la plus abrupte et la plus solitaire. Se connaissait-il tout à fait ? Se sentait-il sûr de ses forces ?

La figure qui vient avec relief en avant de la si pénétrante *Vie de Mallarmé* qu'a écrite le professeur Henri Mondor est celle d'un homme très secret, moralement frileux, qui avait besoin d'un entourage de sympathie pour se montrer aisé, charmant, spirituel et qui finalement, s'il fut exquis, le fut avec une extrême minutie. Beaucoup de grâce plus que de carrure, même morale. Né aristocrate, corps stylé, cœur fier, âme plus qu'aucune autre pudique, il se fût lui-même effaré du ton d'hagiographie auquel on s'élève pour lui. Gardons-le homme, malgré les yeux tristes de M^{me} Mallarmé, regardons avec les yeux de Manet le mélange de Méry Laurent au ménage, accordons des raisons au lâchage des amis de la pre-

mière heure, même quand il s'agit d'Eugène Lefébure, l'égyptologue, cerveau supérieur et grand cœur. Mais enfin il est fatal que l'écrivain tout seul finisse par compter, et celui-là mérite sans doute sa légende, par l'indépendance de sa carrière et l'effort de sa recherche.

II

Aux antipodes des grâces premières — avant que nous ne mesurions l'entre-deux — *Igitur* et *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* nous défient.

Igitur est le mot initial de la phrase qui, dans la *Genèse* en latin, se rapporte aux Élohim, aïeux d'Elbohnnon... Que de longues solitudes il fallut au professeur de Tournon, de Besançon, d'Avignon, avec les réveils apeurés des cauchemars pédagogiques, pour vouloir s'évader sur ces plateaux brûlés. Dans l'interminable ennui provincial qui commença en 1862 et dura onze années, Mallarmé s'est abstrait de la vie quotidienne. Même professeur à Paris (lycées Condorcet et Janson-de-Sailly, Collège Rollin), il a vécu étranger aux choses; détaché de l'apparence, hors du relatif, il a regardé au-delà. Son ami, le poète Cazalis, le futur Jean Lahor, lui écrivait : « Toi, vêtu de lumière mystique... » Et l'année suivante, comme il le confesse dans une lettre du 3 mai 1868 à Lefébure, il a conscience d'avoir « teinté » ses poèmes d'« absolu » (Mondor, *Vie de Mallarmé*). Voilà pourquoi le docteur Bonniot, son gendre, a pu découvrir en 1900 et publier en 1925, sous cette enseigne latino-hébraïque d'*Igitur* ou la *Folie d'Elbohnnon*, une maquette d'épopée intérieure qui d'ailleurs laisse à l'imagination du lecteur plus à faire qu'un scénario de film non tourné. Le héros, plus proche de Quinet et d'Hugo que d'Hamlet ou que d'un disciple de Socrate (car ces noms ont été prononcés), vit une aventure surhumaine où la conscience de soi et la personne éternelle se profilent dans des allégories clair-obscurcs. Il échappe à sa race et au temps, c'est-à-dire à la tombe, par la volonté qui lui a donné maîtrise de son être total et pouvoir de fixer l'absolu dans la création poétique. *Igitur* aurait ainsi incarné cette même philosophie des Mardis qui est retombée en pluie avare, à travers les *Divagations*, dans les sonnets de grande commémoration (pour Poe, Baudelaire, Verlaine). Serait-ce

donc, non plus une pensée, mais une obsession, le piétinement d'entreprises jamais poussées plus loin qu'un beau commencement ?

L'inspiration de Villiers était assurément présente, notamment par son *Isis*, et des aspects communs rapprochent *Igitur* d'*Axel* : le vieux château, les deux héros en qui s'achève leur lignée, le sépulcre souterrain, le grimoire.

Igitur est une longue prose, *Un coup de dés* est un poème. Mallarmé généralise dans ce poème posthume, comme eût fait Vigny, le cas particulier de son scepticisme nihiliste. C'est le poème de « La bouteille à la mer », mais retourné et transposé : le message n'arrivera jamais, et ce message portait, non le savoir humain, mais l'espérance que le poète conçut d'arriver à l'expression absolue, à « l'unique nombre qui ne peut pas être un autre ». Était-ce possible ? L'étrange armature de cette philosophie laisse entrevoir de confuses allégories : un vieux capitaine vaincu par la tempête, une mystérieuse plume élevant sur l'écume sa pâle promesse, un jeune prince des écueils qui veut la soutenir, mais en vain, et finalement la mer demeurée reine du néant. L'optimisme fugace d'*Igitur* a coulé. *Un coup de dés* jette le cri du pessimiste qui doute désespérément de la poésie en prenant conscience de son échec personnel. C'est l'allusion à une œuvre dont le contenu restera tu, c'est une velléité métaphysique où se noie tout le lyrisme d'antan.

Et en effet, Mallarmé rêva toute sa vie d'une œuvre architecturale. Il en a affirmé le vouloir dans son « autobiographie » (on appelle ainsi une lettre à Verlaine, publiée en 1924), où il annonce « un livre qui soit un livre », et non plus seulement le recueil « des improvisations de hasard, fussent-elles merveilleuses ». Mallarmé continue : « Le livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un : l'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence ». Qu'est-ce à dire ? Proclamation d'idéalisme transcendantal, affirme le disciple René Ghil; confrontation de l'être humain, doué de conscience, avec la nature, selon le disciple Camille Mauclair. Un troisième disciple, Théodor de Wyzewa, attendit l'apparition avec « une désespérance pieuse... ». Hélas, *Un coup de dés* jamais n'abolira le hasard enregistre le renoncement. Quelle évocation désolante de ces limbes où tant d'ombres baignent dans l'encre ! C'est dom-

mage, mais le fait est là : Mallarmé n'a rien écrit de ce qui avait été annoncé, ni l'opéra composé de musique, de poésie, de mimodrame et de ballet, ni le livre en plusieurs volumes; il n'a qu'envisagé ces belles choses, il n'a que tracé l'itinéraire d'une hardie navigation. Et, dans ces conditions, faut-il considérer ce qu'il laisse comme une série d'exercices exécutés dans le port ? Ce serait trop injuste.

III

Le reste de l'œuvre poétique se peut dénombrer ainsi : 1^o poèmes semi-parnassiens qui prolongent Baudelaire; 2^o *Hérodiade* et *L'Après-midi d'un Faune*; 3^o *Feuillets d'albums*, *Plusieurs sonnets* et quelques autres courts poèmes où s'exaspère la nouveauté de la manière.

A. — Mallarmé, lorsqu'il composa « Aumônes », « Le pitre châtié », restait fidèle à la haute voltige banvillesque. Quant aux *Fleurs du mal*, les ayant connues à dix-neuf ans, il les entendait « chanter » par Villiers de L'Isle-Adam, l'année suivante, sur le piano de Mendès à Paris, et il y reconnaissait aussitôt son goût de l'amour tendre comme pour une sœur, ses imaginations livresques d'amour sensuel, fût-ce pour les prostituées, la stérilité de l'inspiration assimilée à l'impuissance, son *taedium vitae*, son désir d'évasion. « Le Guignon », « Les Fleurs », « Soupir », « Renouveau », « Azur », pièces lentes, trahissent assurément leur milieu, le milieu initial de l'auteur : Mendès, Banville, Glatigny, la fine floraison du Parnasse, mais rehaussée de l'aurole de Baudelaire et pigmentée de la tache écarlate qu'y devait jeter le langage de Villiers de L'Isle-Adam.

Sensible, en somme, exquisément ému, tentateur des musiciens, tel apparaissait Mallarmé. Mais baudelairien par-dessus tout. Baudelairien sur le Parnasse, il le fut très sincèrement. « Brise marine », qui débute par le vers :

La chair est triste hélas, et j'ai lu tous les livres...

et qui finit par cette remise sur pied :

Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !

mais aussi bien « Tristesse d'été », et « Angoisse » et « Les fenêtres » pourraient avoir été publiées parmi les additions posthumes aux *Fleurs du mal*... Une désolation secrète, irrémédiable, assez profonde pour vouloir être muette, purifiée d'un souffle glacé ces poèmes où les larmes, si elles doivent devenir pierres précieuses, ont tout de même coulé... Faut-il parler d'imitation ? Pas même l'idée de paradis artificiel. Ou bien un seul, celui de l'art. Une légèreté plane, une fluidité assure le pur écoulement du chant. Et le désespoir du jeune élégiaque est sincère. A quoi bon citer des vers qui glissent, ailes étendues, dans toutes les mémoires, depuis :

O mort, le seul baiser aux bouches taciturnes

jusqu'à :

Je goûterai le fard pleuré par tes paupières... ?

A les bien lire toutefois, ces pièces encore liées à la tradition, il apparaît qu'elles préparaient celles qui allaient s'en détacher. Elles les préparaient par le débat qu'elles révèlent du platonisme ardent avec le sombre nihilisme : existe-t-il, le monde absolu auquel le poète aspire ? Comment échapper enfin au monde des apparences ? Et Mallarmé s'achemine douloureusement vers un troisième monde qu'il veut créer, qui se réaliserait dans le parfait isolement, qui tournerait détaché de tout comme une sphère unique, et qu'il n'a pas créé finalement

B. — Tout ce qui dans *Hérodiade* fait penser aux compositions de Gustave Moreau rappelle encore le Parnasse et lui appartient. Peut-être aussi la *Salammbo* de Flaubert, statue parée, et l'héroïne du dernier des *Trois Contes*, perversité insondable, étaient-elles alors troublantes. Mais qui saura jamais à quelles sources un jeune poète est allé boire ? Toujours est-il qu'une originalité jaillissait. La suave rigueur de la forme et le dur entêtement de l'idée amenaient au jour une poésie éveillée dans l'invisible. Quand Mallarmé assombrit de cheveux et illumine de pierreries la femme qui aime sentir dans sa chair inutile

*Le froid scintillement de ta pâle clarté,
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle,*

ne dresse-t-il pas l'allégorie de sa propre poésie, telle qu'elle lui serait apparue dans la nuit légendaire du 2 mars 1866 à Tournon ?... Hérodiade, attendant quelque chose d'ineffable, songe à s'y préparer par le refus de tout ce qui est humain ; le poète attend et se prépare comme elle. Déjà la parole tend ici à l'isolement. Je crois que Mallarmé en a fourni une glose, quand il a écrit d'Hamlet qu'il fallait voir en lui « l'adolescent évanoui de nous au commencement de la vie » et qui se débat « sous le mal d'apparaître ». Hérodiade donnerait, à la rigueur, une autre figure au même mythe. Le poète prend et reprendra ce poème, centre de ses réalisations et de ses recherches, qui reflète encore la clarté de la première période, mais qui a déjà le mystère pour ambiance, la suggestion et l'allusion pour éléments. L'ayant publié d'abord comme un fragment de scène antique, il en poursuivra jusqu'à sa mort le complément, dont ses héritiers recueilleront de courts fragments inédits.

De *L'Après-midi d'un Faune* (1875) une première version avait été écrite pour Coquelin. Ce monologue de théâtre devenu poème se vit refusé avec ensemble par les Parnassiens gardiens de leur *Anthologie*, parce qu'il rompait trop nettement avec leur peinture directe des choses et leur versification soumise au rythme officiel. N'eut-il pas l'air de blasphémer la gloire de Banville, de qui la *Diane au bois* passe pour l'avoir engendré, à moins que ce ne fût l'*Endymion* de Keats, ou quelque autre rencontre ? L'auteur et son faune dessinent sous un fin réseau continu de symboles le rêve d'un amoureux et d'un poète, rêve d'un être halluciné par son désir, flûte devenue vivante et qui s'enivrerait de son chant et de toutes les puissances sensuelles d'inspiration éparses dans une campagne d'été. Sont-ce des nymphes qui le tentent dans un air subtil et tremblant ? Sont-ce les figures inaccessibles d'un art difficile ? Ceci et cela. Mallarmé quittait le réel, il cherchait à saisir les images nées des rêveries que suscite une contemplation ; d'autre part, dit-il à Jules Huret pour sa retentissante enquête, il essayait « de mettre à côté de l'alexandrin dans toute sa tenue, une sorte de jeu courant pianoté autour ». Il a réussi sans aucun doute. *L'Après-midi d'un Faune* est une merveille de prestige idyllique, de parallélisme symbolique, de rythme incomparable, vraiment digne de l'invocation :

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne Syrinx...

C. — Déjà dans les poèmes de la première période, le poète regardait les spectacles du monde — l'hôpital, le sonneur à ses cloches, les fleurs — comme des symboles de son âme et de l'âme des poètes; déjà il vivait en même temps dans deux mondes, celui de la réalité honnie, celui de l'art consolateur. Et déjà dans ces poèmes-ci, *Hérodiade* et surtout *L'Après-midi*, un besoin d'essentiel et de pureté exhaustive commandait presque tout. Dans cette chance unique et sur le bord extrême du possible, le mallarmisme aurait pu se constituer. Mais le mallarmisme proprement dit a pris figure plus singulière. On ne le délimiterait pas mal en rassemblant, derrière *L'Après-midi*, « Don du poème », « Sainte », « Petit air », les intérieurs (« Tout orgueil fume-t-il ? », « Surgi de la croupe et du bond »), les « Tombeaux », plusieurs sonnets, le « Toast funèbre » pour Gautier et la « Prose » pour Des Esseintes...

Le mallarmisme situe sa matière tout à fait à part, dans un idéalisme. Mallarmé, solitaire méditatif, en était venu à tirer son émotion des idées et ses idées se ramenaient, en manifestations diverses, à une seule, que voici : le poète recrée la réalité par son rêve, il tient par son rêve un monde à sa disposition, les nymphes de *L'Après-midi*, ou la splendeur du corps féminin dans le poème en prose qui s'intitule *Phénomène futur*; et les grands poètes, un Poe, un Gautier, sont pour lui des rêves éternels. Si Mallarmé, platonicien moins tremblant, avait considéré franchement l'univers en toutes dimensions comme un indéfini concert d'allusions symboliques à une réalité supérieure, s'il avait osé tenir toutes choses sensibles pour signes des idées qui montent en hémicycle jusqu'à Dieu, il fût revenu une fois de plus au grand désir d'*Igitur*. Ah, que n'a-t-il pu suivre cette ascension d'immortelles ! Si elles s'expriment en tout ce qui existe, s'il ne doit plus y avoir d'existence qu'en reflet d'elles, quelle aventure exaltante pour le poète ! Engagé parmi les ombres mouvantes auxquelles le vulgaire (et c'est nous tous) s'attache, il les écarte, lui, il s'en délivre, il capte la vraie réalité promise aux privilégiés, puis, tout-puissant de magie, il l'embaume dans le charme des mots, enferme le trésor dans sa formule énigmatique, forge une clef unique et indestructible... Même sans atteindre un tel idéal, n'est-ce pas en s'efforçant dans sa direction qu'on pourrait avoir chance de

sublimiser des vers, de les « teinter d'absolu » ? Mallarmé s'est contenté de moins. Il a cherché le progrès poétique dans un jeu d'analogies qui substitue les objets les uns aux autres, afin de quitter le réel,

Le réel parce que vil,

et de faire naître l'illusion nostalgique de notre unité subjective.

Cette âme du mallarmisme, il lui fallait un corps apparié, un corps de sylphide. Le corps aussi fuira donc les habitudes des hommes. n'offrira que peu au cœur et aux sens, davantage à l'esprit. Le corps aussi s'évertuera à se dématérialiser, tout en se parant du plus infaillible éclat : difficile gageure. La conception fanatique et inquiète que Mallarmé s'était faite de la poésie lui inspirait une constante phobie du cliché alourdissant. Or qu'on songe à ce que le style le plus personnel garde forcément de banal, et qui est même nécessaire à la clarté. Mallarmé n'a plus voulu de cela. Il n'accepte, lui, que le purement neuf, ce qui brille de fraîcheur encore intouchée. Il a donc élaboré une combinaison artificielle, rigoureusement hors de prose, incantatoirement pure et absolue : une distillation qui allège les poèmes de toute la communauté du langage. Bref, un elliptisme intégral : le réel doit se purifier dans l'artificiel, la vie s'épuiser dans l'art.

Il fallait encore que les mots devinssent messagers de l'étrange et de l'inconnu. Ce n'est pas d'eux-mêmes qu'ils y consentent, une alchimie verbale doit mettre toutes ses cornues en train. Aussi n'y a-t-il pas d'art plus conscient que celui de Mallarmé. Si l'inconscient y a joué son rôle, si les rêveries y ont fait germer une indicible fraîcheur, c'est cet art qui la fait éclore et qui précisément la dit. Le poète y consacre de la volonté, de l'intelligence et de la science. Lisez *Les mots anglais*, où, philologue à ses heures, il remarque que le « mot présente dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair, et dans ses consonnes, comme une ossature délicate, à disséquer ». « L'attaque des consonnes » est très remarquable et *F*, par exemple, « indique de soi une étroite, forte et fixe », etc... Mallarmé entraînait son vocabulaire comme une troupe de gymnase, il disloquait la phrase pour qu'elle fût prête à tous les tours; il sépare, en effet, l'épithète de son substantif, met les compléments en tête,

escamote les auxiliaires de conjugaison. La syntaxe n'a pas à résister, il la brise. La ponctuation fait-elle fardeau ? il la supprime.

Les circuits enchevêtrés de sa langue lui viendraient-ils de ces classiques grecs et latins qu'il possédait assez bien et qu'il citait souvent en classe, quoique d'anglais (1) ? M. Léon Lemonnier, expert en langue et littérature anglaises, émet des doutes sur l'importance d'Edgar Poe (2); mais des lettres du poètes à Cazalis lui donneraient tort, ainsi qu'un article de la vingtième année à *L'Artiste* (3). Par ailleurs, MM. André Thérive (*Le français langue morte*), André Suarès (*Présences*) et John Charpentier (*Le Symbolisme*), eux, rattachent à la pratique des poètes de langue anglaise la manière mallarméenne de déguiser sa pensée. Puisse cette dispute des compétences persuader quelques-uns que Mallarmé tout seul inventa ses sortilèges et roueries ! Mais avec cela n'oublions pas qu'il a entendu le conseil musical. Le soir du vendredi saint de 1885, chez Lamoureux, au concert spirituel où Édouard Dujardin l'avait emmené, le poète eut sa révélation. Et dès lors il ne cessa plus de fréquenter les concerts. Est-ce pour cette raison que le sonnet en hommage à Wagner, qui est de 1886, semble publier un renoncement à tout l'art littéraire antérieur ? Sans aucun doute, la prosodie mallarméenne fait entendre des échos de ces féconds dimanches dans ses entrelacements de signification, ses rappels et retours de thèmes, ses cascades grammaticales, son monde d'allitérations. Le poème ultime, *Un coup de dés*, ira même en mai 1897 jusqu'à étager les groupes de mots comme des notes, distribuer les blancs comme des portées, varier le corps des caractères comme des croches et des doubles croches. Réalisait-il ainsi son vœu de reprendre à la musique le bien de la poésie ? En réalité, il hésitait entre le vers libre et le poème en prose, et, en même temps, il se faisait fort d'aller plus loin que l'un et que l'autre. Le résultat fut de renverser en prosodie et jusqu'en typographie — hélas ! sans compensation — un système multiséculaire.

(1) F. GRILLOT DE GIVRY, ancien élève de Mallarmé, *Nouvelles Littéraires* du 12 octobre 1923.

(2) LÉON LEMONNIER, *Edgar Poe et les poètes français*.

(3) Henri MONDOR, *Vie de Mallarmé*.

IV

Dans ses réussites plus spécialement musicales, à condition qu'il n'allât pas jusqu'à la partition comme dans *Un coup de dés*, il est arrivé à Mallarmé d'égaliser tantôt le continu subtil de la musique de chambre et tantôt cette cime orchestrale que dressent les archets unanimes : dans les deux cas, il atteint une sorte de limite des choses rayonnant vers on ne sait quel ciel idéologique et au-delà de quoi ce serait l'inexprimable. Un vers nous le dit :

... Une sonore, vaine et monotone ligne,

qui fut pour le poète la ligne purifiée, essentielle, idéale de tout.

Dans ses réussites d'alchimie verbale, il a créé une forme qui rénove la science et la patience de l'art ; il a conçu, disait-il en 1891 dans *Pages*, un vers composé de mots choisis pour leur son autant au moins que pour leur sens, assemblés de façon à recréer ensemble le fameux vers jamais encore entendu, le vers coup d'archet, où tout se tient et se prolonge. *Hérodiade*, *L'Après-midi*, les *Sonnets* ne manquent pas de tels vers. Malheureusement ils en montrent d'autres qui, tout en restant dans le moule des mètres classiques, dont ils retrempe même le métal, exagèrent la bizarrerie de la phrase, en bouleversent la cohésion et la privent de tout terme qui puisse paraître, même de loin, explicatif. Voilà l'excès. Je relis, par exemple, la « Prose » pour Des Esseintes, et si j'y entrevois un Art poétique, qui doit être le mallarmisme, encore y ai-je peiné, puis, parvenu aux deux strophes finales, j'ai beau chercher : qui est Anastase ? Qui est Pulchérie ? et qu'ont-elles à voir ensemble ? Le « Billet à Whistler », « La chevelure vole d'une flamme à l'extrême occident », « A la nue accablante tu » et quelques autres, posent autant de points d'interrogation.

On a même l'impression d'un sacrifice, le sacrifice dont Mallarmé aurait eu conscience, s'il est exact qu'il ait déclaré à Louis Le Cardonnel : « Mon art est une impasse. » Mais à ce sacrifice, avec quelle allégresse il était allé ! et comme il l'avait pris de loin pour un acte d'audace juvénile !

Qu'osait écrire, en effet, le jeune maître d'Avignon dans

une lettre de juillet 1868 à Cazalis, commentant la première version du sonnet :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx

et se félicitant d'en évoquer le sens par un mirage interne des mots mêmes ? Rien de moins que ceci : « ... le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire, grâce à la dose de poésie qu'il renferme)... en se laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une sensation assez cabalistique... ». La Cabale avait-elle tenté le poète, et l'Idumée, dans « Don du poème », en apporte-t-elle la preuve ? Oui, d'après M. Denis Saurat dans *Perspectives* (1938); cependant Mme E. Noulet le conteste dans *L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*. Les deux augures ont riche doctrine; à réunir leurs noms en opposant leurs jugements, on soulage un peu une rancune de lecteur exténué. Mais comme la propre déclaration du poète soulage mieux encore ! « Le sens, s'il en a un... » O candide cynisme ! Nous devons donc payer si cher la « dose de poésie » ? On nous a distribué une partition à clef inconnue, et nous nous croyions obligés de la déchiffrer ? Merci qu'on nous en tienne quittes.

Certes, ce serait nous mettre dans notre tort que de prendre au pied de la lettre une boutade de ce pince-sans-rire. Au lycée, ses élèves le flattaient en lui apportant les expressions quintessenciées qu'ils avaient sué à extraire de Perse, de Callimaque et d'autres sphynx. Nous, fouillons les alentours. Qu'est-ce qu'un poème qui n'a pas de sens ? C'est un poème dont on espère qu'il en a plusieurs. Or, tel n'est-il pas le cas de beaucoup de poèmes anglais que Mallarmé n'ignorait point ? La poésie anglaise est souvent obscure et justement parce qu'il ne lui déplait pas de superposer plusieurs thèmes, comme un écran de cinéma surimprime des images les unes sur les autres. Même *Hérodiade* semble être tour à tour l'allégorie de la beauté indicible, de la poésie pudique et orgueilleuse, de la nuit impénétrable et sans fin, que sais-je encore ? Même *L'Après-midi* évoque peut-être trois rêves : un érotique, un poétique, un métaphysique. Plusieurs autres poèmes accusent la même haute source de richesse. Seulement, il est arrivé à Mallarmé de ne pas arrêter à temps le développement de ses métamorphoses; ses intentions se sont alors tellement

multipliées qu'il n'y a plus eu d'images discernables sur son écran : tout s'est abîmé dans l'obscurité, tout a paru vouloir rentrer dans le silence.

Lorsque ainsi la poésie de Mallarmé sombre, elle le doit apparemment aux excès de la forme; il a détruit en maniaque du rare et de l'unique le bâtiment même dont il aurait eu besoin pour embarquer sa cargaison de grands desseins. Mais en réalité, il faut s'en prendre à des raisons plus intérieures, plus graves encore, et à la principale : c'est que l'ambition dépassait les moyens. Mallarmé a la poésie fragile et faible comme une femme. Ne nous avait-il pas promis et ne nous promettait-on pas en son nom davantage que nous n'avons reçu ?

V

On se sentait si heureux! Symbolisme universel, élévation de toutes les correspondances à l'unité, le grand arc-en-ciel de l'analogie... On s'attendait à voir tout objet réfléchir le monde, tous les aspects du monde illuminer le moindre objet. L'univers allait devenir un enchantement. Et, en effet, certaines beautés mallarméennes retinrent l'attention comme par un secret. On voyait brisé l'aspect des choses, avec leur ennuyeuse accoutumance; elles s'éclairaient du dedans, et par une lumière qui annonçait leurs intentions profondes, puisque tout vit d'une double vie, dont la plus belle est cachée. On guettait une révélation, on allait découvrir, la découverte commençait. Est-ce que ce n'est pas ce mirage qui se lève à l'horizon du mallarmisme? Il séduit, mais c'est un mirage. En réalité, Mallarmé n'a capté, en fait d'analogie, que la gent trotte-menu des lieux familiers et des minutes quotidiennes, ou bien les vols trop connus de grands lieux communs. Certes, une modeste chambre peut engendrer une série d'évocations poétiques : vase sans fleurs, élan brisé de l'âme chimérique, doute de pouvoir créer par le rêve,

Une rose dans les ténèbres...

Mais nous voilà retenus avec le poète qui s'étiole, dans les limites de son petit appartement : art d'intérieur, relief d'étoffes, de coffrets, de bijoux, l'équivalent d'un boudoir...

Le poète y a-t-il brûlé ses parfums dans les cassolettes du rêve et de l'absence ? Sous un plafond, tout de même ! Il y a plutôt cherché ses combinaisons de mots comme pour ouvrir un coffre-fort : tient-il le chiffre du monde ou seulement celui de ses secrets d'artisan ? Je reconnais qu'il s'est élevé plus haut dans le « Toast funèbre », qui confronte les fantômes de la mort et de l'immortalité, dans les « Tombeaux » et surtout dans le plus beau, le « Tombeau d'Edgar Poe », qui célèbre l'achèvement de la tombe, la transfiguration par l'art des hideurs de la vie, le profil éternel des œuvres détaché sur le fond des incompréhensions. Mais ces hiératiques cérémonies m'inspirent une autre plainte : dépassent-elles les pompes du Parnasse ? C'est peut-être du Banville hautain et plus ramassé, peut-être du Leconte de Lisle d'épithaphe. Le « mallarmisme » s'y accroche çà et là comme du lierre et fait une ombre inutile.

Il est incontestable que des combinaisons de chimie verbale suscitent momentanément l'illusion qu'un étonnant secret va s'ouvrir, qu'on est tout près de l'aveu universel ; dans ce voyage au pôle glacé, le poète n'a pas manqué de découvrir quelques rythmes qui invitent à respirer l'inconnu. Folie d'espoir : le grand secret fuit toujours ; ou bien il se résorbe. Croyant voguer sur les eaux du symbolisme éternel, on s'immobilise soudain dans un système d'harmonies analogiques qui replie stérilement la pensée sur son vide, paralyse l'émotion devant le rébus insoluble, annihile le lyrisme.

D'autres poètes que l'auteur du sonnet éclatant et triste,

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui

ont souffert du réel et ont consacré leur vie à le transcender dans le rêve. Citerai-je les romantiques allemands, notre Gérard de Nerval ? Mais ces poètes-là font déboucher le lyrisme dans la vie métaphysique ou mystique, ils entrent en communication avec le monde cosmique ou le monde divin. Leur espoir de sortir de l'exil terrestre, leur aspiration à l'éternelle unité prennent la valeur d'une philosophie et la vertu d'une religion ; leur rêverie orientée nostalgiquement vers un Éden supra-sensible, leur rêve chargé d'inconscient se souhaitent clefs de connaissance et veulent forcer les portes de la nuit métaphysique. Pour Baudelaire aussi, la poésie

devenait étude et prière; n'a-t-il pas dit que « par la poésie et à travers la poésie, l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau »?... Quelle différence avec Mallarmé, chez qui la pureté n'est presque qu'une simplification desséchée par l'intellectualisme, un reliquat glacial d'esprit classique, un alibi désespérément cérébral de l'imagination stérile. Ne définirait-on pas la pensée de Mallarmé, avec un peu de méchanceté, l'esthétique par le vide? Une angoisse, je le veux bien, mais sans contre-coup ni même reflet sur son destin; une expérience tenacement subjective, soit! mais qui n'engage jamais la personne totale et ne va nullement, quoi qu'on ait dit, jusqu'à l'héroïsme.

Comment ne pas se souvenir ici que le poète a été un homme chétif et un fonctionnaire excédé? A Londres, quand il y était allé apprendre l'anglais et que sa jeunesse y avait souffert de pauvreté, il eut une maladie de langueur. Son écriture était une broderie fine, distinguée et d'une minutie infinie... Le voyez-vous s'appliquer sur la feuille blanche qui l'effrayait? Ne perdons jamais de vue, pour comprendre Mallarmé, qu'il a eu le cœur mangé par l'ennui, un ennui congénital et pathologique plutôt que le grand ennui presque impersonnel que Baudelaire a magnifié. On le voit bien enfermé entre quatre murs, réfugié là contre le dégoût, songeant les yeux mi-clos à tout ce qui peut créer le charme esthétique d'un tout petit coin de civilisation parisienne, et annexant encore à tant d'élégance quelques nuances d'amitié féminine d'ailleurs adorables... Il en est peut-être arrivé à traiter la poésie en laboratoire pour secrets de beauté. Après quoi, il n'y eut plus que des projets, échafaudés chaque jour et chaque jour renversés, dans la petite maison de Valvins, où il s'était retiré en 1894 et où il mourut le 9 septembre 1898.

CONCLUSION

L'écho prolongé de cette œuvre chez Valéry, avec toutes ses conséquences, ainsi que chez les poètes néo-romans du type François-Paul Alibert, et encore chez les humanistes savants (un Charpentier, un Beauduin), suffit à prouver que le mallarmisme a une force. Cette force se manifeste dans une influence à quintuple et sextuple direction.

L'exemple de Mallarmé a consolidé les forces traditionnelles par son éclatante fidélité à l'alexandrin et à l'octosyllabe, dont il a encore resserré la trame; cela devait servir, malgré l'extravagance momentanée d'*Un coup de dés*, à réagir avec Valéry contre le vers-librisme.

Tandis que Verlaine apprenait aux jeunes poètes à faire des vers « délicieusement faux exprès » ou bien de contours volontairement imprécis, l'influence mallarméenne le seconda dans ses invites à la discrétion. Les élégiaques et les poètes d'intimité lui doivent de savoir aujourd'hui voiler l'éclat extérieur des vers, comme banal, et ramener toute la lumière à l'intérieur, par la concentration de la rêverie identifiée avec l'éclosion du rythme : cette lumière adoucie se pénètre d'inconnu et paraît rayonner d'un foyer mystérieux.

Le mallarmisme a aussi, par ses fluidités, encouragé ce que Mallarmé n'eût guère voulu : le contraire du resserrement, l'harmonie facile et même la mollesse d'un Henri de Régnier, et de bien d'autres.

Par ses subtilités les plus dangereuses, il a rejoint la tradition de l'hermétisme, pour la porter au comble, bien au-dessus de Marini, de Gongora et de ce Lycophron surnommé l'obscur aux temps alexandrins. Et dans cette ligne aussi, il a eu sa descendance. *Un coup de dés* sert de référence à tous les poètes qui ont tenté de donner autant et plus même de valeur aux « blancs » qu'aux « noirs » : Apollinaire, Cendrars, Reverdy, Cocteau.

En somme le legs le plus important, c'est l'exemple de son univers de mots cristallisé, c'est-à-dire son invention de ce qui s'appelle aujourd'hui la poésie pure. Un grand legs, un legs magnifique et inquiétant.

Inquiétant pour Mallarmé lui-même. Le narcissisme qui se dégage de *L'Après-midi* ainsi que de la plupart des poèmes, et qu'enseigne *Hérodiade*, pourra fructifier chez un Gide par les ressources de la psychologie et chez un Valéry par la rigueur de l'esprit. Mais cette électricité ne rencontrant pas de bon conducteur dans la substance pauvre de notre poète, s'est épuisée en taraudage analytique, a vite tari la sensualité qui chauffe *L'Après-midi*, finalement s'est enterrée. Quand ce malheur s'est produit, il était évident que Mallarmé, d'après ses lettres et ses confidences, et constaté le quasi-

silence de ses dix dernières années, n'avait absolument plus rien à communiquer. L'entreprise folle était close.

Inquiétant pour ses successeurs, car le mallarmisme coupait le pont entre la littérature et le public lisant. Il mettait la cérébralité au pinacle. Il enfonçait la poésie en elle-même, la stérilisait, l'isolait, la glaçait. À force de vouloir épuisier l'univers jusqu'à la transparence absolue, on arrive au bord du néant.

IV

CORBIÈRE

I

La réputation de Corbière formée dans un petit cénacle au lendemain de sa mort (1^{er} mars 1875) avait elle-même vite succombé : et c'est l'étude de Verlaine faisant du poète breton le premier des « poètes maudits » qui l'a ressuscitée.

Tristan, fils d'un capitaine au long cours, né à Coatcongarr, près de Morlaix, le 18 juillet 1845, malade dès seize ans, soigné plusieurs années à Roscoff, partit un jour de l'hiver 1868 pour l'Italie, à l'instigation d'un des peintres qui venaient chaque année passer l'été à la vieille pension du port. L'Italie qu'a vue Corbière, et qu'il fait voir, c'est la paresse en hillons, l'emphase pouilleuse; c'est aussi l'Italie des douaniers, des mendiants et du macaroni; c'est le Vésuve-Agence Cook de la Pompeia-Station. La beauté n'y laisse pas même entrevoir son visage. Et cette Italie dénigrée et salie, il la chante en petit-nègre, au point que Huysmans s'en est plaint. « Pas de métier », devait objecter Laforgue. Corbière se permet tout. Son vers chante dans la rocaille :

— *Tu ris jaune et tousses : sans doute,
Crachant un vieil amour malsain ;
La lave coule sous la croûte
De ton vieux cancer au sein...*

Ces vers s'adressent à l'Etna. Une verve si excentrique, dénigrante et bilieuse se promena ensuite dans les rues de Paris, car Tristan portait chez les frères Glady, en 1873, le premier recueil des vers où elle s'était condensée. Mais les

Amours jaunes ne sortirent point des boîtes des bouquinistes, jusqu'à ce que Vanier les rééditât en 1891.

II

Tristan est à Paris ce qu'il était à Naples : vivant égaré dans les danses macabres, désenchanté et burlesque, déséquilibré de génie, et qui a dit, avec des vers qui sont des soubresauts, son dégoût de l'amour et de la vie, son haut dédain sarcastique :

*Il regardait ramer du haut de sa grande âme,
Fatigué de pitié pour ceux qui ramaient bien.*

L'amour ?

Éternel féminin de l'éternel Jocrisse...

La vie ? les jours ? les heures ?

*J'ai compté plus de quatorze heures...
L'heure est une larme, — Tu pleures,
Mon cœur... Chante encor, va — ne compte pas.*

Comment croire que Laforgue ne contractera pas dette envers ce poète ? Et Verlaine lui est redevable. C'est Corbière qui a écrit : « Il pleut dans mon foyer ; il pleut dans mon cœur feu »... On peut s'étonner que ce révolté ait consenti au goût des rondes, berceuses et plaintes. La Bretagne alors parle. Elle parle aussi dans quelques poèmes dont l'écho devait se prolonger à travers toute l'époque, et qui sont d'une tendresse rauque :

*Il fait noir, enfant, voleur d'étincelles !
Il n'est plus de nuits ! Il n'est plus de jours...*

Prenons-y garde, pourtant. Ce coup d'œil aigu et lucide dans le rayon duquel ont tremblé tant de blagues bilieuses, garda Corbière d'être dupe et le distingua toujours. Il en fit même un critique aussi cruel qu'exact. Une pièce des

Raccrocs, « le fils de Lamartine et de Graziella », est une nausée provoquée par le miel lamartinien, cette coulée de « la larme écrite ». Ailleurs, il houspille la couleur locale. Une des strophes d'*Un jeune qui s'en va* s'acharne sur Hugo « garde national épique ». Un sonnet griffonne la caricature du Parnasse.

Seulement, à travers le Parnasse, il semble que Tristan veuille atteindre toute la littérature et peut-être la poésie. Pour lui n'existe que « le cinglé, la pointe sèche, le calembour, la fringance... » (Laforgue). A ce moment du moins, *Les Amours jaunes* sont d'un collaborateur de *La Vie parisienne*, où parurent ses premiers poèmes :

*Mélange adultère de tout :
De la fortune et pas le son...*

Mais la maladie de poitrine qui le tenait lui fit reprendre le chemin de sa solitude; il rentra à Morlaix, dans son « trou de fibustiers ».

III

Et dès lors, il erra le long des grèves et sur la mer. Mourant, il fuyait son lit pour aller se coucher au bord des flots. Il faisait sur son cotre des « prodiges d'imprudences », raconte Verlaine...

Voilà le vrai et profond Corbière, le descendant de corsaires. Une inspiration nouvelle va le mener. L'ami des douaniers, des gardiens de phare et des goélands, le sauvage qui s'est attablé au débit des matelots, devait chanter une Bretagne qui n'est ni dans Brizeux ni dans Chateaubriand, une Bretagne gueuse, couverte de vermine et de plaies.

Le père de Tristan, auteur d'un livre oublié, *Le Négrier* (1832), avait été l'introducteur des marins vrais, de la mer vraie, dans notre littérature. Voilà le premier maître. A son tour, le fils a ouvert la poésie à ceux qu'avait introduits Édouard Corbière dans le roman. Il les fait vivre et parler, ses marins; et ils sont à l'aise dans ses poèmes, pleins du sel de l'Océan. Il faut lire toute la « Rapsode foraine » et le « Cantique spirituel » à sainte Anne. Hugo, Michelet, sont

dépassés, et aussi M. Jean Richepin. Corbière sait aussi faire mourir son petit peuple :

... *Qu'ils roulent infinis dans les espaces vierges !*
Qu'ils roulent verts et nus,
Sans clous et sans sapins, sans couvercle, sans cierges...
 — *Laissez-les donc rouler, terriens parvenus !*

Cette apostrophe, en vérité, il la jetait à tout l'univers. La mer, la vie sur la mer, lui semblait une manière de rachat du monde par l'héroïsme obscur et libre. La poésie océanique de Tristan Corbière emprunte sa noblesse insolente et, par endroit, son sublime, à cette idée que la mer figure la véritable aventure de l'homme sous le ciel, le seul champ où courir dignement au trépas :

Vieux fantôme éventé, La Mort change de face :
La Mer !...

IV

La violente nature de Corbière bousculant les précautions de l'art et vautrée tout entière dans ses poèmes, mêlait une obscure et profonde beauté à un génie de dénigrement, de farce et de blasphème. Sarcasme, révolte, brutalité, mais pitié hautaine : tels sont les caractères essentiels de sa Muse, fruste, rude, voire canaille, mais éloquente souvent, ainsi que la misère nue ou la rage. C'est assez dire que son influence s'exerce diffuse, secrète, sur un grand nombre de modernes.

V

RIMBAUD

I

Celui-là rapporta ses premiers poèmes de promenades dévorantes, de solitudes passionnées dans la campagne. Toujours il fut un terrible marcheur à pied. Vraiment, il a été mêlé à la nature, aux champs, aux vallées, aux routes, à tous les ciels, à toutes les couleurs des saisons et des jours.

... *Mon auberge était à la Grande-Ourse...*

Et que de fois il n'y trouva pas à manger! Peut-être traînait-il une hérédité d'errant, à commencer par son fantassin de père... C'est un rêve, mais enfin il écrivit : « J'aurai fait, manant, le voyage en Terre sainte; j'ai dans la tête des routes dans les plaines souabes, des vues de Byzance... Plus tard, reître, j'aurai bivouqué sous les nuits d'Allemagne. »

L'histoire de son adolescence n'est guère que celle de ses courses entre le Charleville natal, d'où il s'échappait par dégoût de médiocrité hostile, de sale grisaille, et Paris où il alla bien des fois, en pleine guerre, puis lorsque la Commune régnait, tandis que sa mère, veuve austère, le rappelait durement au foyer. Dans l'intervalle, le collège fermé, il lisait beaucoup à la Bibliothèque de la ville, non sans caricaturer le bibliothécaire en des vers assassins. Il est très important de noter qu'il se perdit alors, durant de longs jours, dans des livres d'alchimie et de Cabale. Et plus tard, il s'arrêta avec curiosité à l'*Aurelia* de Gérard de Nerval.

A chacune de ses saisons parisiennes, l'adolescent plongeait dans une extrême misère. Aussi pouvait-il truffier de détails

hideux ses poèmes réalistes de la seizième année. Tandis que ses condisciples faisaient leur philosophie, lui, il écrivait « Les Effarés », « Accroupissements », « Les Assis », où il y a comme une divination de l'horrible laideur de tout.

Ayant assisté aux spectacles de la caserne dans Paris communard, au déchaînement des foules, puis, après la Commune vaincue, à la cruauté de la société qui se venge, il fit alterner l'amère défaite du « Cœur volé » avec les cris de violence jetés à « Paris qui se repeuple » :

*O cité douloureuse, ô cité quasi morte,
La tête et les deux seins jetés vers l'avenir...*

II

A cette date, au milieu de ses explosions d'incroyance révolutionnaire et de révolte, il apparaît comme le fier continuateur de Hugo et de Baudelaire. Ou plutôt il tire d'une exaltation lyrique personnelle et toute neuve la force d'atteindre en quelques vers au niveau des maîtres. Est-ce de Baudelaire, est-ce d'Hugo, le poème des « Sœurs de Charité », où la déception fatale, éternelle, auprès des femmes, prépare de très près déjà les adieux à la vie ? Certains vers y rayonnent de singularité :

Il sent marcher sur lui d'atroces solitudes...

Le voyez-vous, ce garçon de seize ans (né en 1854), chaste, quoique plein de sang, déjà lourd d'une expérience humaine, déjà sur la lisière des accoutumances sociales ? Il nous quitte. Il se rit de nous et des choses. Il risque la tempête loin des ports et sans regretter « l'œil ni ais des falots ». Il est, avant d'avoir connu la mer, le « Bateau ivre » : ivre de liberté, d'inconnu et d'adieu à l'horrible réel.

Du « Bateau ivre », on s'enivre d'admirer ce départ qui est un geste du destin :

Comme je descendais des fleuves impassibles...

cette douceur de l'eau :

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,

cette navigation dans l'inexploré (comme si l'évocatteur l'avait vu réellement et en revenait), et encore ce risque héroïque qui chavire dans un souvenir d'enfance, cette désolation, cette abdication, mais, par-dessus tout, cette démission à la vie des hommes, et enfin l'impossible qui auréole certains vers :

*Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigneur ?*

Tout cela échappe à quelque comparaison que ce soit, parce que le « Bateau ivre » est le chant de la solitude suprême, certes il faut le remarquer, avec tout l'espoir et le désespoir des hommes dans son sillage, mais la raison secouée, brisée, dépassée. La solitude de Rimbaud est humaine au point d'être surhumaine. Elle tient à ce que mâle et puissant, et fait pour se mêler à tous les triomphes, il se retire au contraire. Il s'évade au-dessus. Aussi ne pouvons-nous le comprendre tout à fait. Mais nous voyons son visage radieux.

III

C'est pourtant après la composition du « Bateau ivre » qu'une contradiction porta irrésistiblement Rimbaud à Paris, en octobre 1871, avec le dessein d'y faire une carrière littéraire. Toute une littérature, de Banville à Charles Cros, de Verlaine à Mérat, vit arriver le jeune homme grand et fort que Verlaine a dépeint comme un athlète « au visage d'ange en exil. »

Il débarquait avec tout son programme de poésie dans la tête et le « Bateau ivre » est un ensemble, miraculeusement lié, de ces images irréelles, jaillies d'une vie intérieure gonflée de lectures et de rêves, qu'il a appelées *Illuminations*. Il avait déjà écrit la plupart de ces proses et de ces vers libres. Il n'en écrivit plus guère au cours de son aventure avec Verlaine. Et quand il se fut débarrassé du « pitoyable frère », en 1873, quand il fut revenu momentanément auprès de sa mère, un autre temps avait commencé.

Les *Illuminations*, que les curieux, alertés par *Les Poètes maudits*, ont lues en 1886 dans *La Vogue*, sont les unes trop conformes aux promesses du titre (qui veut dire : enlumi-

nuces), les autres traversées d'éclairs qui jaillissent soit de l'étrangeté désespérée (« Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commission »), soit de l'ivresse lyrique (« une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus »). Parmi les *Illuminations* en vers, à côté de chansons pré-verlainiennes, il y a des poèmes comme « Mémoire », bâtis sur des allusions à des circonstances fugaces, effacées, et où nous avons trop à deviner, et il y en a d'autres, en prose ou en vers, que leur nature rend tout à fait déconcertants.

Ce n'est pas d'obscurité qu'on doit se plaindre. Rimbaud est inaccessible. Et voici pourquoi : il n'a jamais eu qu'un pied dans ce monde. L'enfant qui voyait des « points » quand il écrasait ses yeux sous sa main nouée, devenu adolescent, faisait des rêves merveilleux, voyait dans ses nuits d'étranges spectacles, et il recevait comme des avertissements. Il s'est plu à ces visions et il les a cultivées. De deux façons. Par ses lectures de Cabale, de traités d'occultisme, de livres hindous. Par ses veillées interminables, ses courses épuisantes de jour et de nuit, ses jeûnes forcés de loup : de tout cela il se composait soit un ascétisme que précisément ses lectures recommandaient, soit une frénésie de caprice et de désir. Et lorsqu'il entendit, dans le *Cours de littérature* de Lamartine, l'appel de l'Inde primitive, il se trouvait prêt à profiter pour son compte personnel de la rêverie philosophique de l'Orient, plus ou moins mêlée de Platon et de Pythagore. C'est-à-dire qu'il s'appliqua à accueillir en lui des présences et des visitations mystérieuses, à lire symboliquement à travers les sensations, à interpréter mystiquement son monde intérieur de souvenirs, de rêves et d'hallucinations subies ou sans doute provoquées : car Rimbaud demanda des excitations à l'alcool et aux stupéfiants.

Voilà ce qu'il a appelé son « opéra fabuleux », voilà la « parade sauvage » dont il a dit : « j'ai seul la clef » ; images successives, rapides, tumultueuses, qu'un art direct et prompt fixait telles quelles, presque photographiquement. L'objet souvent n'est pas désigné, l'intercommunication des sens développe les correspondances baudelairiennes à l'extrême ; la hâte du poète néglige les intermédiaires logiques et les liens de grammaire entre les termes de la métaphore ; une construction tout imaginative, une réalité toute mentale remplacent ainsi les constructions et les réalités habituelles

à l'esprit : alors vous n'avez que doute pour le sens exact, vous vous heurtez à l'énigme.

Or Rimbaud n'a pas seulement bousculé les organisations connues du langage au profit d'une autre farouchement personnelle. Sa lettre du 15 mai 1871 à M. Demeny prouve qu'il a voulu « se faire voyant », c'est-à-dire noter l'« inexplicable », deviner les réalités suprasensibles, trouver la vraie vie qui disait-il, « est absente » (« Nous ne sommes pas au monde ») et, entraîné par Dieu qui se substitue à lui en lui-même (« Je est un autre »), retrouver la patrie perdue, la lointaine patrie de l'unité platonicienne ou plutôt bouddhiste que la vie d'ici-bas a brisée et que l'amour seul est capable de refaire par la force de l'esprit délivré... Aussi l'allusion à la symbolique occultiste court-elle à travers le texte des *Illuminations*, surtout dans la série des poèmes en prose.

Il me semble que Rolland de Renéville va chercher bien loin avec beaucoup de mal des explications que nous avons plus à notre portée. C'est sans nul doute un épuisement extrême de l'imagination, brûlée par tous les bouts dans une prodigieuse solitude de l'esprit, qui a mené Rimbaud ébloui, vibrant, éperdu, comme au matin de tout, au bord de l'inconnu. Par furieuse envie assurément d'affliger Charleville et Paris, d'épater le bourgeois français et de travailler à renverser l'ordre des choses. Mais le génie rendait cette révolte féconde. C'est une révolte par le dedans et qu'un vague Orient inspirait.

Rimbaud, c'est l'hugolesque *Fin de Satan*, c'est l'ambition de rompre le cercle du bien et du mal, c'est-à-dire de retrouver un état d'innocence primitive, un bonheur d'avant le péché originel, un paganisme dominateur. Chez lui comme chez Hugo, il y a eu des lectures ivres. L'entreprise fut tumultueuse et, après tout, collégienne. L'état dionysiaque, l'état édénique, l'état de Nirvana ont fusionné dans cette tête en volcan. Et c'est à cela que le jeune monstre voulut aboutir avec le fameux dérèglement de tous les sens, leurs échanges, leurs tourbillons dans toutes les formes d'amour, de souffrance et de folie.

Rimbaud avait-il tellement changé, quand il eut parcouru le monde et travaillé à gagner sa vie ? Un ancien gouverneur d'Obock, M. Lagarde, dans une lettre à Paul Claudel, parle de Rimbaud au Harrar. « Il y luttait d'une part pour la vie » (quelle rude vie!), dit-il, et il ajoute : « ... et rêvait ensuite

de choses que les indigènes et les chefs musulmans de l'entourage de l'émir ne comprenaient point... Ils le considéraient cependant comme d'inspiration céleste... »

La référence inlassable à une haute réalité invisible, à une rédemption et à un bonheur, tend son fil à travers tous ses poèmes, toutes ses proses, et en explique au moins la signification générale.

Bien entendu, une poésie consacrée à un monde si secrètement intérieur, à tant de fantômes qui sont idées, suppose l'analogie universelle adoptée par Baudelaire et Mallarmé, par les romantiques allemands, par les mystiques rhénans et Gérard de Nerval : esprit, monde, images, mots, — ces réalités imparfaites qu'on dirait animées d'une nostalgie éternelle, — il s'agit de les enlever à leur exil, de les ramener à la perfection de l'unité. Se rendre compte d'un tel souci, c'est mettre un terme aux discussions inutiles sur le sonnet des « voyelles » et s'obliger à prendre au sérieux, quelle qu'en soit l'origine, le thème d'intercorrespondance que le poète, après tout, ne fait que transposer dans le quatrain qui suit et qui est un hommage à la femme :

*L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins ;
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles,
Et l'homme saigné noir à ton flanc souverain.*

IV

Ce poète, dont la singularité géniale s'est engagée tout entière comme dans une aventure entre ciel et mer, et qui navigue inconnu sans pavillon, comment n'eût-il pas rapporté de son contact avec les littérateurs parisiens, de sa vie commune avec Verlaine à Londres, de la sinistre affaire de Belgique, un dégoût ? Son calvaire d'exil, de misère et de déception lui a fait toucher le fond de l'horreur et l'a jeté dans des cauchemars qu'*Une saison en Enfer* a fixés. Il a écrit ce chef-d'œuvre pour se débarrasser d'eux. Mais c'est un adieu. Rimbaud passe la porte terrestre du sacrifice.

Une Saison en Enfer rassemble l'expérience de Rimbaud dans une dure synthèse qui en fait un des grands poèmes

(en prose) de la littérature moderne. Ses révoltes contre le monde, l'essai de rompre les barrières de la vie, le renoncement et la terreur d'avoir touché aux biens défendus, le conflit de l'époux infernal et de la vierge folle (qui furent lui et Verlaine, mais qui sont aussi les deux âmes du poète), la lutte de l'ange avec le démon, de Jésus avec l'enfant du siècle, — cette double cime de l'espoir et du désespoir se retrouve, reflétée, dans un style où il y a du fer rouge et du rayon d'étoile. Au terme de ces pages extraordinaires, lorsque à travers les rêves les plus tristes et toutes les soifs de purification, il se sera créé « un devoir à chercher », une « réalité rugueuse à étreindre », ce sera pis-aller. Les rêves continueront, la soif le brûlera toujours. Rappelons-nous le texte décisif. « ...Déchirante infortune. »

C'est ici, écrit Paul Claudel, que Rimbaud « a voulu s'arrêter sur la route de Dieu ». Rimbaud! le « voleur de feu » qui s'était exalté de l'ambition de renverser Dieu et de changer le monde... En réalité, si la conversion de Rimbaud, sous l'influence de sa sœur, s'est réellement faite, il faut en reculer la date jusqu'à la veille de la mort. Mais conversion ou non, ce qui commence ici, c'est sa troisième vie... Et peut-être avait-il eu peur, strictement, de la folie.

La troisième vie d'Arthur Rimbaud a été non moins mouvementée que les deux autres. Qu'on fasse le compte : vagabondages en Europe, expéditions en Malaisie et en Orient, toutes besognes poursuivies sur les bords de la mer Rouge, trafic de l'or et des armes avec Ménelik, tout cela de 1873 à 1891. Puis le pire destin, au moment même où le courageux garçon allait rentrer en France avec une petite fortune : tumeur au genou, cancer de l'os, jambe amputée, atroces souffrances et la mort (à Marseille, Hôpital de la Conception, le 10 novembre 1891).

L'entreprise poético-métaphysique avait donc été abandonnée. Enregistrons l'échec. Mais n'était-il pas à prévoir ? Il est extravagant d'ajouter foi à ce qui supposerait la réalité vraie des idées, le passage direct et sûr du relatif à l'absolu. Qu'y a-t-il dans le miroir idéaliste ? Rien que le poète qui s'y voit. Et Verlaine, dans son « Crimen amoris », qui résume le va-tout rimbaldien, lâche ce vers désolé :

On n'avait pas agréé le sacrifice...

V

Il n'est pas défendu, je pense, de considérer Arthur Rimbaud comme un vrai fils spirituel de Hugo. Car Hugo déjà avait établi le modèle de ces vers qui concentrent éperdument tant d'éloquence dans un abrégé irréductible, avait semé la graine de ces rythmes populaires où la poésie prend légèreté et hauteur d'oiseau, avait déployé, surtout dans ses œuvres finales, un esprit de songeur prophétique qu'envahit l'inconnu, enfin avait soupçonné le rêve de posséder un pouvoir supra-terrestre et confié aux images toute sa vie spirituelle. De Baudelaire, Rimbaud se distingue surtout par la coïncidence complète de sa poésie avec son expérience supra-réaliste et par sa croyance au pouvoir du chant incantatoire soit pour assurer le salut spirituel soit pour obtenir la liberté complète de l'esprit révolté. Il se différencie également de Mallarmé. Celui-ci pratique l'esthétique comme une sainteté : lui, il est prêt à sacrifier toute esthétique pour devenir réellement un saint, ou l'on ne sait quel démiurge. Et leurs styles s'opposent. Tandis que Mallarmé cherche à fondre les aspects de la vie dans son épuration infinie du langage, Rimbaud ne veut que les jeter, tels qu'il les crée, avec une brutale et gauche tendresse, dans un langage forgé d'une poigne incroyable.

A l'imiter, que de périls!

Les jeunes groupements acharnés à la poursuite de l'indicible et qui ont choisi Rimbaud pour leur maître, se rendent-ils compte de ce que ses moyens d'expression ont de rigoureusement personnel, de ce que sa densité d'élément a de définitif ?

Ils ne semblent pas non plus assez comprendre à quel point l'âme seule a tout mené dans son aventure; ni qu'il y a eu là rayonnement unique d'une puissance visionnaire encore mal expliquée. Une nécessité totale a pesé sur Rimbaud. A sa mère s'inquiétant un jour de le voir s'épuiser dans un acharnement d'écriture qui, disait-elle, ne menait à rien : — Tant pis, répondit-il, il le faut!

Enfin, qu'on ait le courage de ne pas fermer les yeux sur l'étrangeté que la jeunesse de Rimbaud assimila mal : cette forte intoxication par lecture trop rapide de divers livres de

science sacrée. Son âme, en présence de ce vague et puissant ésotérisme qui l'avait rempli d'autant de haine que d'amour, a-t-elle montré une réaction tout à fait personnelle ?

Néanmoins il exerce sur la poésie contemporaine une influence retardée, que Verlaine puis Mallarmé barrèrent longtemps, mais qui est considérable. La poésie actuelle la plus soumise à l'exigence révolutionnaire reçoit le reflet rimbaldien dans la capacité reconnue à une certaine prose de remplir la fonction des poètes, dans une création littéraire sur-réelle, enfin dans la plus arrogante prétention métaphysique. Quels noms donner ici ? Ils rempliront des chapitres.

PRINTED IN FRANCE

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.

Couverture :

Conception graphique – Manon Lemaux

Typographie – Linux Libertine & Biolinum, Licence OFL

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive 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

