

THIERRY MAULNIER

**INTRODUCTION
A LA POÉSIE
FRANÇAISE**

nrf

GALLIMARD

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'U. R. S. S.*

© *Éditions Gallimard, 1939.*



INTRODUCTION

I

La poésie oppose aux définitions une résistance particulière, parce qu'elle se résigne mal à n'être qu'essence, et, possédant son existence la plus certaine au cœur même de l'ineffable, s'évanouit dans la clarté. De tous les objets auxquels s'applique la pensée, elle est le plus malaisé à saisir, et même à situer ; elle se joue et fuit comme une eau vive aux doigts malhabiles de l'analyse. Présente au plus solide des grandes œuvres de l'esprit, il semble qu'elle en soit tantôt le principe, la source, tantôt le nimbe et la rosée. Réalité plus fluide et rebelle que nos fantômes, elle se refuse au langage dans la proportion même où elle le dépasse, de telle sorte que le langage, essayant de la saisir, l'éteint et l'étouffe en lui-même, comme un astre qui tenterait de circonscrire en lui sa puissance d'être lumière ; et elle semble n'être pourtant qu'une ressource du langage et un pouvoir particulier. Mais le langage paraît condamné à n'agir poétiquement que s'il échappe à sa nature et s'accroît d'une vie étrangère.

**

Il en résulte que celui qui s'applique à la poésie s'écarte d'autant plus de son objet qu'il tend à en donner une définition plus générale. La tâche devient ici plus vaine en même temps qu'elle devient plus facile, l'objet de l'étude se dilue et s'efface à mesure qu'il s'élargit. Rechercher les caractères communs de la poésie française peut paraître un exercice aussi peu rigoureux, aussi dépourvu de fécondité et de difficulté réelle que tout exercice de tribun ou d'écolier. Le seul véritable problème est de savoir *pourquoi* la poésie est présente dans dix syllabes de Scève ou dans quatre mots de Racine ; il n'est pas près d'être résolu ; il n'est pas prouvé qu'il puisse l'être ; la poésie étant cet *autre* pouvoir du langage, qui dépasse, par nature le pouvoir d'explication, on ne voit point qu'elle puisse se laisser réduire en termes d'explication.

**

Ce serait donc une espérance tout à fait absurde, que d'attendre d'une étude comparée des divers poètes, à plus forte raison des poètes de telle époque ou de tel peuple, quelque éclaircissement, concernant la nature même de la poésie. Ce n'est point l'effort de définir je ne sais quels caractères communs aux divers poètes français qui introduira à la connaissance de la poésie, c'est au contraire l'aptitude à ressentir l'étincelle et le tremblement poétique qui constitue la seule introduction valable à la poésie française. Alors seulement en

effet, on reconnaîtra que chaque poète français atteint et découvre son royaume, non par quelque grande route nationale munie de ses flèches directrices, de ses bornes et de ses auberges, — communauté de la culture, des traditions, des thèmes, techniques, préceptes, écoles — mais par des chemins incommunicables ouverts par lui seul, pour lui seul, dans la virginité du monde. Une véritable introduction à la poésie française est une introduction à *la ressemblance des particularités* de chaque poète français.



L'entreprise de ramener Villon et Nerval, Mallarmé et Racine à je ne sais quelle somme de caractères communs qui les définiraient comme poètes français n'aurait très exactement aucun sens. Ce qu'on peut découvrir ou inventer de commun à Villon, à Nerval, à Racine, à Mallarmé est aussi extérieur à la poésie, — à leur poésie — que peuvent l'être leurs semblables amours, leurs semblables maladies, leurs cheveux blonds ou bruns, la ressemblance des lignes imposées par la terre et le temps aux collines et aux visages de leur horizon. — Certes, on ne nie point les similitudes qu'impose un langage commun à un art qui est d'abord langage, — et je n'entends point seulement ici par un langage commun la communauté des mots, mais la ressemblance de ce que les mots désignent : la France n'a pas seulement donné aux poètes français un même verbe mais un même monde, une pareille façon de nommer et de chérir un corps, un ciel, un oiseau, mais les mêmes corps, les mêmes ciels, les mêmes oiseaux. Il n'importe : chaque poète français est d'abord un et incomparable, et ne ressemble

aux autres poètes français que dans son aptitude à être un et incomparable. La poésie française n'est que l'assemblage des plus profondes et des plus secrètes particularités. Tout poète est une exception qui ne confirme aucune règle. Réunir sous un même regard, réunir sous le nom de *français* les poètes français, c'est peut-être découvrir la France à travers les poètes français, non pas assurément la poésie. C'est se condamner à définir la poésie par ce qui lui est le plus extérieur.

Heidegger dit qu'on s'égare d'autant plus loin de la nature et de la substance de la poésie qu'on cherche à la définir comme une réalité commune à des poètes différents, car on se condamne ainsi à n'atteindre que *l'indifférent* de la poésie. Le critique n'atteint dans le poète, le poète n'atteint en lui-même l'essence de la poésie qu'autant qu'ils savent s'avancer dans un domaine où l'essentiel ne coïncide pas avec le plus général, mais avec le plus intérieur. C'est au plus personnel, c'est au plus inaliénable de lui-même que le poète est le plus poète, c'est au plus secret de lui-même qu'il atteint ce qui lui donne, avec les autres poètes, sa véritable et valable parenté. Admirable domaine pour l'exploration de l'esprit que cette réalité qui n'a de généralité que dans l'accessoire, l'interchangeable, l'anecdotique, *l'analogie*, et dont l'essence est particularité.

Le merveilleux est que cette intimité absolue de la

poésie en chaque poète coïncide avec les formes les plus pures et les plus durables du langage, insérées elles-mêmes, pour y acquérir un surcroît de solidité, dans l'ordre rigoureux du poème : coexistence d'une élaboration prodigieusement intérieure avec une forme si admirablement communicable qu'elle reste communicable, par le nombre et par le chant, là même où la signification des mots s'évanouit. C'est pourquoi certains ont été tentés de penser que le poète, dont la création est un défi continuels aux lois de la communication humaine, puisqu'il viole sans cesse le langage, lui imposant par des dispositions particulières de porter en lui cette part ineffable du monde qui précisément le dépasse, ne crée en réalité qu'une forme. J'entends ici par forme non la seule organisation, en une harmonie exigeante, des ressources sonores du langage, mais un talisman verbal, une clé d'or ouvrant à chacun les trésors défendus de son propre univers, un moyen pour chaque auditeur d'accéder à son propre mystère : M. Paul Valéry le dit à peu près, et Jean de la Croix l'avait dit avant lui avec une même subtilité. Le poète compenserait ainsi par la stabilité de sa forme ce que le message qu'il y enferme aurait de rigoureusement personnel, de fugitif et peut-être d'indéchiffrable. Le sens qu'il aurait lui-même attaché à son œuvre compterait beaucoup moins que la forme qui est à tous, étant à tous communicable, et dont le rôle est pour ainsi dire d'éveiller ou faire naître, en chacun de ceux qui en prennent connaissance, un poème particulier. Magnifique définition du poème qui en fait cette figure indéfiniment féconde, cette nuit de mille naissances, cette forme auguste prêtée à la poésie sans forme qui en cha-

cun de nous n'attend qu'un rythme et une voix. Pureté pleine de possibles, cristal où chaque homme vient comme Narcisse se pencher pour aimer une figure inconnue de soi-même, diamant nocturne où chacun vient allumer ses propres étoiles, le poème naît ainsi en chaque âme à une vie différente, et chaque âme naît en lui à sa propre vie.



Prenons garde toutefois que cette belle définition ne nous engage dans le problème scolaire du « fond » et de la « forme ». Il n'y a dans l'opération créatrice qu'un problème qui n'est ni de fond, ni de forme, ni de l'accord entre fond et forme, mais de langage. Au moment où l'œuvre naissante commence de paraître dans l'esprit de son créateur, elle y apparaît comme forme, et si profondément que cette forme puisse et doive être modifiée par le travail, les retouches, les reprises, elle ne fait que devenir davantage elle-même. L'artiste n'a pas son point de départ dans je ne sais quelle substance indéterminée dont il tirerait une figure ; il procède d'un schéma provisoire et modifiable à une existence complète, ce qui revient à dire que l'effort du style n'a pas pour but d'ériger la figure de l'œuvre au-dessus de son contenu, mais d'incarner dans l'œuvre ce qu'elle doit contenir, ou plus simplement de l'y introduire. Il en résulte qu'une forme *insignifiante* n'est point belle, qu'une œuvre est d'autant plus chargée de signification qu'elle a plus de style, le travail du style n'étant rien que l'opération qui consiste à charger de sens le langage. D'où l'absurdité du mythe pseudo-romantique,

de la spontanéité de l'inspiration : il n'y a de spontanéité que le verbalisme.

★★

L'œuvre d'art ne s'élève pas sur une « matière », mais sur une discorde et sur un abîme, puisqu'elle tend à unir et à dépasser dans une signification unique des caractères et des pouvoirs que le monde n'offre à l'artiste que séparés. La statuaire compose de rudes substances inertes le mouvement et la volupté des corps ; le peintre transporte les jeux de la lumière dans un monde à trois dimensions dans les rapports de couleurs plates, et tout art compose dans le temps ou l'espace l'immobilité et le mouvement. Il y a dans la pierre la plus brute une possibilité de regard, de lèvre et de sourire, comme il y a dans le plus furtif mouvement de ce corps périssable, une possible éternité. L'œuvre propre du créateur est de donner cette chance d'être chair à la pierre, à la chair cette chance d'être éternisée. Il y a de même dans le plus aveugle des fantômes de l'esprit une chance de se muer en figure et en signe, dans le plus banal et le plus usé des mots quotidiens une charge de ténèbres, une part ineffable du monde. La mission propre de la poésie est d'offrir au plus solide du langage et au plus mystérieux du monde le lieu d'une miraculeuse coïncidence. Les deux pôles de cet art singulier sont ainsi celui de l'extrême rigueur et celui de l'extrême richesse, le plus secret et le plus vivant de la chair universelle et le langage dans les combinaisons de la plus haute stabilité. Si l'on admet avec Vinci qu'un art comporte d'autant plus de discours que les matières

antagonistes qu'il affronte dans leur contradiction et astreint à une unité qui leur est naturellement étrangère, sont à l'origine plus séparées, on peut tenir que la poésie est l'art du plus haut discours, celui qui propose à l'artifice humain le problème le plus étendu.



Extraordinaire destin d'un art qui use précisément du langage pour maîtriser ce qui par nature échappe au langage. De la contradiction essentielle à une telle opération résulte la nature de la poésie et ce qu'on pourrait appeler son équivoque vitale. L'œuvre du poète ne vaut que par ce qu'elle comporte en même temps et au même degré d'explicable et d'inexplicable. Elle est l'incroyable étincelle qui réunit les atomes même du miracle aux atomes de l'extrême nécessité. Elle ajoute à la fonction habituelle et *usuelle* des mots une fonction supérieure et imprévisible, elle les insère dans une double disposition où leur sens et leur assemblage selon le sens leur donne leur charge de lumière, tandis que leur assemblage sensuel et sonore leur attribue en même temps une charge de nuit. Le poète usant des mots pour dire, non pas leur sens seulement, mais au delà de leur sens leur correspondance incantatoire au monde qu'ils ont charge de maîtriser, on peut le définir comme l'homme qui se sert des mots non pas seulement selon leur sens, mais selon leur pouvoir. Dans les mains du poète, la prise du langage sur le monde est magique, et non logique seulement.



De là résulte pour la poésie une double contrainte à laquelle elle ne saurait échapper sans s'anéantir elle-même, puisque dans cette double contrainte est précisément sa nature distinctive. Le poète cesse d'être poète à l'instant où il sacrifie délibérément le pouvoir du verbe poétique à la seule signification *usuelle* du langage ou, inversement, la signification usuelle du langage à ce magique pouvoir. Il n'y a langage poétique que là où la chair miraculeuse du monde se *figure* dans la dure substance de l'œuvre, où le verbe prend possession du monde au delà de la maigre puissance de signifier. Enfermé délibérément dans l'univers logique ou dans l'univers magique, le poète cesse d'être poète, il compose des alexandrins d'école ou des incantations de sorcier. Nous avons admis qu'il n'y a d'œuvre d'art que là où il y a coïncidence de lois et composition de substances hétérogènes ; il n'y a de poésie que dans la combinaison et le dépassement des pouvoirs antagonistes du langage. Le poète qui cède à l'une ou l'autre des deux tentations éternelles, se satisfait de créer de simples combinaisons rythmiques de mots qui s'épuisent dans la seule signification, ou se donne, au contraire, un langage entièrement ductile et docile, fait exploser dans un verbe sans résistance l'univers dont il se croit porteur avec ses blocs errants, ses orages, ses nébuleuses, ce poète méconnaît la dignité propre de la poésie qui est d'être une des formes les plus hautes de la dialectique humaine, une activité proprement démiurgique, le combat même du cosmos et du verbe.

Vouloir que la création poétique soit guidée par la raison usuelle, vouloir qu'elle soit guidée par je ne sais quelle invitation irrationnelle, c'est la définir du dehors, c'est l'astreindre au souci d'une signification ou à la dictée d'une « inspiration » *également extérieures à elle-même* : c'est diminuer jusqu'à en faire la servante d'un dessein préalable ou la secrétaire d'une impulsion antérieure une opération qui doit au, contraire, être conçue comme violente et dominatrice. La « raison » et l'« inspiration » — que de confusion et de paresse de penser dans ces deux mots ! —, c'est-à-dire la part domptée et la part rebelle du monde, doivent être au service de l'acte poétique comme des thèmes dociles, non l'acte poétique à leur service.

*
**

La poésie ne se conçoit que comme l'acte par lequel passe dans les formes du langage ce qui est par essence étranger à ces formes, l'acte par lequel est dit ce qui n'est pas destiné à être dit. L'école surréaliste a bien reconnu que le domaine propre du poète est dans les limbes de ce qu'on pourrait appeler le réel non « rationalisé ». Sa naïveté a été de croire que l'activité discursive et pratique de l'homme ayant épuisé la réalité miraculeuse du monde rationnel et usuel, la création poétique se trouvait rejetée dans le seul domaine encore vierge, dans une nuit délivrée des formes simplifiées et arbitraires de l'univers pratique. L'acte poétique ne pourrait ainsi retrouver son authenticité qu'en libérant son automatisme figurateur des servitudes auxquelles l'astreint l'usage grossier de l'outil rationnel et se con-

fondrait presque avec l'exercice de l'hallucination volontaire. Il y a dans cette doctrine intransigeante une louable volonté de ramener ascétiquement l'opération créatrice à la plus pure authenticité possible. Mais rien ne permet de croire que les seuls *souterrains* de l'âme aient le pouvoir de mettre l'esprit en communication avec le mystère universel ; il est permis de voir dans nos rêves moins notre réservoir de réalité vierge que des résidus de la vie consciente antérieure, de sorte que l'inconscient, loin d'être la source profonde et inépuisable des sommaires activités rationnelles pourrait bien en être le plus souvent le produit de désagrégation, le vestige schématique et dissocié. La croyance en une union homogène de la vie irrationnelle de l'esprit et de la réalité n'est plus, ni moins arbitraire que la croyance en l'union homogène de la réalité et de la raison. Rien d'autre part n'autorise à penser que l'activité raisonneuse et instrumentale de l'esprit, si schématique qu'elle soit, ait le pouvoir de détruire la substance poétique dans la réalité où elle s'applique. Les ressources du poète ne sont pas seulement dans la nuit stupéfiée où il élève ses fantômes, elles sont aussi dans le sensible et solide univers où il marche, respire et jouit. La création poétique n'est pas d'abord rêve, mais d'abord veille, profonde et juste vigilance. Le manque de sensibilité poétique des théoriciens surréalistes se mesure à leur incapacité de surmonter la grossièreté à courte vue de la raison usuelle, de découvrir tout ce qui subsiste d'ineffable et secrète réalité dans le plus clair soleil de la conscience habituelle. La faiblesse du surréalisme n'a pas été seulement d'oublier tout ce qui subsiste de rationnel dans l'univers enseveli où il croit fuir le ratio-

nalisme, mais d'oublier tout ce qui subsiste de miracle dans l'univers de la clarté.



Le caractère parfois ésotérique de l'entreprise surréaliste, l'aristocratique mystère dont elle a entouré ses recherches, le style insolite et déconcertant de certaines des œuvres qu'elle a produites, ont été pour cette entreprise un appui non négligeable, encore qu'extérieur. Le surréalisme a rencontré en effet, et exploité la fortune, de tourner contre lui le ressentiment du « sens commun » contre tout ce qui le dédaigne ou le dérouté, et cette tendance insolente et grossière des esprits médiocres à se faire gloire de leur incompréhension comme d'un signe de santé intellectuelle : le grand nombre des lecteurs fait grief à certaines œuvres d'une difficulté de lecture qui leur est pourtant en général extérieure, l'obscurité n'étant point le plus communément dans les livres, mais dans l'esprit de ceux qui les jugent. Le surréalisme a eu ainsi le bénéfice d'assez sottes attaques, qu'il avait lui-même savamment sollicitées et dont il ne méritait pas toute la gloire, puisqu'elles n'étaient point provoquées par ce qu'il contenait de plus fécond et de plus valable, mais par les appâts de l'énigme et du scandale qu'il avait tendus lui-même aux ébahissements, aux indignations et aux dédains dont il voulait se faire une parure. Il en est résulté pour le surréalisme un intérêt et une faveur qui, eux non plus, ne lui étaient point dus entièrement, dans la mesure où ils étaient moins une réaction directe aux œuvres qu'une réaction aux attaques que ces œuvres suscitaient contre elles, et qui apparais-

sent moins comme le signe d'une compréhension véritable que comme une sorte de négatif de l'incompréhension. Il importe pour juger exactement le surréalisme, de se délivrer de *l'appareil de provocation* dont il s'est entouré et qui pourrait donner le change sur sa portée véritable. L'étrangeté apparente et artificielle des œuvres surréalistes a pu porter dommage à leur étrangeté principale et, si l'on ose dire, capitale, à la gloire qu'elles revendiquent d'avoir étendu le domaine de la création poétique à des dimensions de l'univers, à des profondeurs de la vie de l'esprit jusque-là négligées et tenues pour inutilisables. Toute tentative pour étendre le champ des investigations humaines à un domaine vierge apporte avec elle une obscurité inévitable, dans la mesure même où elle introduit dans les activités de l'esprit une matière encore indocile à ses catégories habituelles et met le regard humain aux prises avec le premier éblouissement d'une clarté ou d'une nuit d'abord aveuglantes. La seule question est de savoir si l'œuvre de désorientation entreprise par le surréalisme n'a pas eu d'autre résultat que de faire réapparaître à travers des fumées factices les chemins les plus battus de l'univers littéraire connu, ou si, en libérant un instant la pointe attentive de la pensée de ses pôles habituels, elle a su la rendre sensible à de plus lointaines et plus secrètes aimantations.



Le sens commun a surtout fait reproche au surréalisme de ce que le surréalisme contenait de meilleur et de plus aisément justifiable : l'audace avec laquelle il a

tiré les conséquences de l'idée, absolument incontestable, que les matériaux de la poésie, et ceux de l'art en général, ne se limitent point à ce que fournit la conscience claire habituelle. Or, il n'y a rien qui soit plus certainement dans la nature de la poésie que cet effort vers un mystère indifférent ou rebelle à nos autres activités. Il n'y a rien qui soit plus certainement dans la nature, aventureuse et conquérante, de l'esprit humain lui-même. Au point que le surréalisme n'a fait, peut-on dire, que donner le caractère d'une méthode exclusive et systématique à un procédé de l'esprit qui appartient à l'activité poétique de tous les temps, et que toute œuvre poétique, quelle qu'elle soit, peut en un certain sens être dite surréaliste. On peut reprocher à l'expérience surréaliste, comme à l'expérience freudienne, les préjugés qui les ont conduites à limiter le champ de leurs investigations à telle ou telle partie de l'inconnu mental. Leur reprocher, comme l'a fait le sens commun, leur « appel à l'inconscient » est le dernier mot de l'absurdité ; puisque la méthode de Freud n'a eu d'autre but que d'amener dans le champ et la juridiction de la conscience claire les parties de l'homme jusque-là abandonnées à la nuit ; puisque le surréalisme n'a eu d'autre but que d'incorporer les parties indomptées et secrètes de la vie mentale aux productions objectives et transmissibles de l'activité poétique, freudisme et surréalisme peuvent être considérés non comme des « appels à l'inconscient » mais comme des appels à la conscience, comme tendant à transformer de l'inconscience en conscience. A ce titre, il ne peut être contesté qu'ils aient fourni l'un et l'autre, aux recherches et aux œuvres de l'avenir, un surcroît de matériaux. Quoi qu'on pense



THIERRY MAULNIER

ESSAIS - CRITIQUE - LITTÉRATURE

LA CRISE EST DANS L'HOMME
NIETZSCHE | RACINE
INTRODUCTION A LA POÉSIE FRANÇAISE
LECTURE DE PHÈDRE

ESSAIS POLITIQUES

MYTHES SOCIALISTES
AU DELA DU NATIONALISME
VIOLENCE ET CONSCIENCE
LA FACE DE MÉDUSE DU COMMUNISME

THÉÂTRE

JEANNE ET LES JUGES
pièce en deux parties, précédée de
UN PROCÈS D'ABJURATION

LE PROFANATEUR
pièce en quatre actes, précédée de
LA RÉVOLTE ET LE SACRÉ

LA MAISON DE LA NUIT
pièce en trois actes, précédée de
LA POLITIQUE OU LA PITIÉ ?

18,50 F (+ t. l.)
19 F.T.L.I.