

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES

**L'ÉVOLUTION DYNAMIQUE
DE L'IMAGE
DANS LA POÉSIE FRANÇAISE
DU ROMANTISME A NOS JOURS**

THÈSE

présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Neuchâtel pour l'obtention
du grade de docteur ès lettres

par

MARC EIGELDINGER

Licencié ès lettres
de l'Université de Neuchâtel

1913

IMPRIMERIE ANDRÉ SEILLER ET FILS - NEUCHÂTEL

L'ÉVOLUTION DYNAMIQUE DE L'IMAGE
DANS LA POÉSIE FRANÇAISE
DU ROMANTISME A NOS JOURS

La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur le rapport de MM. Alfred Lombard, Charly Guyot et Jean de La Harpe, professeurs à l'Université, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Marc Eigeldinger, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 8 février 1943.

Le doyen de la Faculté
des Lettres:

Jean de La HARPE.

*A mes parents
qui ont encouragé
l'accomplissement
de ce travail.*

Il me plaît tout particulièrement de témoigner ici ouvertement toute la reconnaissance que je dois à M. Alfred Lombard, qui m'a fourni de nombreux documents indispensables et qui a prêté à cet essai une constante attention, à M. Jean de La Harpe, qui m'a donné de judicieuses directives dans le domaine de la psychologie, à MM. Marcel Raymond et Albert Béguin, dont les études critiques sur le mouvement poétique du romantisme à nos jours ont été mes sources les plus précieuses et les plus sûres.

Je voudrais aussi adresser ma gratitude à M. Roland de Renéville, car c'est dans un chapitre de sa clairvoyante « Expérience poétique » que j'ai puisé l'idée première de cet ouvrage.

M. E.

INTRODUCTION

LA NATURE ET LA FONCTION DE L'IMAGE POÉTIQUE

Avec la forme et la parole qui sont indispensables à toute expression littéraire, la musique et l'image sont les éléments primordiaux, nécessaires de la poésie; ils en constituent l'essence profonde. L'élément musical est représenté par le rythme du vers, la cadence régulière ou heurtée des périodes, la répartition des accents, l'harmonie de la phrase et du mot. Mais il ressort aussi de ce que j'appellerais la mélodie de l'idée, en ce sens que la structure du vers reflète la pensée, que la seule magie des sons, le jeu subtil des assonances et des allitérations prédisposent l'esprit favorablement par l'ambiance qu'ils créent. Pourtant le rythme ne saurait suffire comme moyen d'expression, il prépare l'émotion et satisfait à nos sens par son pouvoir de suggestion, mais non pas à notre entendement parce qu'il ne peut être que général, vague et imprécis dans ses qualifications. D'ailleurs comme nous l'a fait remarquer André Spire dans un article de la *Revue de Paris*¹, le rythme naît par une sorte de nécessité interne et il est intimément lié à la signification du poème, c'est en dernier ressort le sens qui est générateur du rythme.

¹ Le Plaisir poétique, 1 fév. 1934.

La poésie doit donc recourir à un élément plus précis, plus communicatif, mais aussi plus personnel, susceptible d'éouvoir plus directement et de maintenir en éveil notre intelligence: l'image.

D'après l'abbé Brémond la poésie pure serait une musique verbale et incantatoire, douée d'un fluide secret qui se transmet à l'âme par vibrations. Dans de telles conditions, les images, qui traduisent des idées ou des sensations, sont un facteur « métaphysiquement impur ». Il ne saurait donc y avoir de poésie pure dans l'acception exclusive où l'entend Henri Brémond, car la poésie ne peut pas être uniquement une musique (si ce n'est parfois dans un vers isolé) elle est contrainte de par sa nature à recourir aux images comme moyens d'expression. On ne peut guère concevoir de poésie sans image, Thibaudet l'affirme catégoriquement: « Toute poésie implique un capital d'images, une manière de penser par images, de rendre le monde par des images et d'organiser ces images en un monde »¹. Bergson dans un passage célèbre de son Essai sur les Données immédiates de la Conscience confirme également cette manière de voir: « Le poète est celui chez qui les sentiments se développent en images et les images elles-mêmes en paroles, dociles au rythme, pour les traduire »². L'un et l'autre semblent accorder à l'image la prédominance ou tout au moins l'antériorité, parce qu'elle reflète plus spontanément, plus intégralement l'idée ou la sensation éprouvée que le rythme dont la puissance de suggestion reste à la fois plus subtile et plus mystérieuse. La poésie de Mallarmé ou de Valéry est tout aussi nourrie d'images que celle de

¹ P. Valéry, p. 84.

² p. 11.

Baudelaire ou de Rimbaud. Le Coup de Dés même abonde en images hyperboliques, qui, bien que réduites à une forme squelettique, n'ont pas perdu leur fonction de signes. La théorie de l'abbé Brémond a été poussée à bout par les railleries de l'opposition et par l'incompréhension des « martyrs de la poésie raison ». D'ailleurs le théoricien de la poésie pure était conscient de l'impossibilité d'un art dénué d'images, il nous en fait l'aveu dans une note: « Quelle que soit la pensée de Valéry, je ne crois pas, pour ma part, à la possibilité d'un poème d'où serait exclue toute espèce d'idées, de sentiments et d'images »¹. Une telle réserve est capitale de la part d'Henri Brémond, parce qu'elle assigne à la poésie des limites, des frontières sur lesquelles nous aurons à revenir par la suite.

L'image est ainsi un instrument nécessaire de la connaissance poétique, une création pure et totale qui relève de l'esprit quant à sa signification et de la sensibilité quant à l'émotion qu'elle dégage. R. de Renéville nous le dit expressément dans son *Expérience poétique*: « Les images sont des réalités infiniment pures, elles projettent sur les lacs de la pensée l'ombre d'une essence dont la notion n'est guère accessible qu'aux puissances de notre cœur »². A côté du facteur intellectuel et du facteur affectif intervient un troisième agent dont l'importance n'est aujourd'hui plus à négliger, c'est l'inconscient. La répartition proportionnelle de chacun de ces facteurs varie d'après des données subjectives, suivant le tempérament du poète, ou parfois aussi suivant les modes littéraires. Si par exemple l'imagination de Lamar-

¹ La poésie pure, p. 62.

² p. 48.

tiue et de Musset accorde la prééminence à l'affectivité, à l'émotivité, celle de Mallarmé et de Valéry au contraire se fie en premier lieu aux puissances analogiques de l'intelligence. Les surréalistes enfin chercheront à créer des images automatiques qui jaillissent des profondeurs de l'inconscient.

L'image se définira le plus simplement comme la réduction analogique de deux réalités objectives (d'une réalité objective et d'une réalité subjective dans le cas du symbole) et la transposition de cette synthèse en une valeur figurée. La métaphore trouve son origine dans le rapprochement et la confrontation de deux réalités plus ou moins éloignées, elle établit des correspondances entre les divers ordres de sensation, elle synthétise les qualités différenciées de l'être et de la matière. « C'est bien une des plus grandes vertus poétiques que celle de pouvoir, obéissant à une impulsion intérieure, choisir dans l'immense univers deux objets que rien ne semblait devoir rapprocher jamais, pour les étreindre, les réunir sous un même rayon et les faire se compléter et se résoudre mutuellement »¹. L'intensité de l'image est proportionnée à l'éloignement des deux objets rapprochés. Duhamel et Reverdy s'accordent parfaitement sur ce point. « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »². « Plus les idées combinées se seront primitivement trouvées lointaines, plus l'effet de leur union sera saisissant »³. En créant des images l'esprit retrouve son unité dans la multiplicité du sensible, il opère

¹ DUHAMEL, *les Poètes et la Poésie*, p. 23-24.

² P. REVERDY, *Le Gant de Crin*, p. 32.

³ *Les Poètes et la Poésie*, p. 29.

une concentration cosmique. Ce n'est pas autre chose que voulait dire Pierre Guégen, lorsqu'il écrivit que « l'image n'est qu'une forme magique du principe d'identité »¹. Par le fait même que l'image recrée l'univers, elle ne peut rendre compte de toute la réalité, elle n'en étreint qu'une part, l'altère, la déforme ou la simplifie. L'image est caractérisée par une pauvreté essentielle, elle a subi une transposition qui fait qu'elle n'est plus l'objet, mais une représentation partielle, fragmentaire de l'objet. C'est là sa faiblesse et aussi l'impossibilité à laquelle se heurte le poète qui voudrait reproduire la réalité avec une fidèle exactitude.

Mais une image n'est véritablement représentative que dans la mesure où elle emprunte son objet au monde de la perception; par sa structure elle est symbolique, elle renvoie à une signification, c'est en ce sens qu'elle a une fonction créatrice, qu'elle participe de l'activité productrice de l'esprit. L'image sous toutes ses formes tend à la suggestion, elle symbolise le monde intérieur à travers les objets que lui fournit l'univers sensible, elle appauvrit la chose quant à sa forme et à sa diversité, et la métamorphose en une réalité pure, chargée de sens et d'émotion, enrichie d'un savoir intuitif. Ainsi l'image part du monde sensible pour s'élever vers une réalité supérieure et inconnaissable, sa mission est, comme l'a dit Albert Béguin, de « saisir la présence de l'absolu dans les choses »². Par cette interrogation métaphysique l'image se dégage de sa gangue matérielle, et ne se réfère plus qu'à un certain néant de son objet. Ce double caractère de présentation et de signification est fondamental, il expliquera l'échec

¹ cité par M. RAYMOND, De Baudelaire au Surréalisme, p. 236.

² Poésie et Mystique dans G. de Nerval, p. 100.

des poètes idéalistes, qui, par diverses démarches, ont tenté de réduire l'image à un contenu pur de tout support perceptif.

Psychologues et théoriciens de la poésie s'accordent assez généralement pour décréter qu'un des caractères spécifiques de l'image est la spontanéité, l'immédiateté. Mais encore faut-il s'entendre sur la valeur qu'il convient d'accorder à ce terme qui est employé ici non sans quelque ambiguïté. Certes le poète ne fabrique pas l'image, elle naît créée de toutes pièces, « elle arrive sur ses propres ailes » selon la pittoresque expression de Reverdy¹, mais cette naissance, cette éclosion n'est que relativement spontanée, dans bien des cas elle suppose toute une élaboration antérieure, tout un travail d'organisation, d'incubation plus ou moins conscient. Si le jaillissement même de l'image paraît spontané, cela n'empêche nullement qu'il se produise dans l'esprit une sorte de maturation préliminaire. Nous croyons qu'il est nécessaire de distinguer deux catégories d'images poétiques. Les premières consistent en un prolongement de la sensation, dont elles sont le reflet immédiat, naturel, presque automatique. Tel est le procédé adapté par Rimbaud dans les *Illuminations*, par Claudel, Lautréamont, les surréalistes et souvent aussi par Victor Hugo.

« Il sonne une cloche de feu rose dans les nuages ». (Rimbaud)

« Et la fleur blanche du printemps de toutes parts s'évanouit dans le feuillage

Comme une mer qui résorbe son écume ». (Claudel)

« Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait ». (Breton)

« Et je traînerais la comète

Par les cheveux ». (Hugo)

¹ Le Gant de Crin, p. 35.

Ces images sont primaires, c'est à dire immédiatement consécutives d'une forte sensation, d'une perception rare et originale.

Les autres au contraire résultent de processus centraux, elles sont des états secondaires, soit qu'elles aient été éprouvées dans la vie antérieure et qu'elles réapparaissent à fleur de la mémoire, soit qu'elles procèdent d'un effort de recherche. Je pense que la plupart des images de Vigny, Baudelaire, Mallarmé et Valéry se rangeraient plutôt dans cette catégorie.

« L'herbe élève à tes pieds son nuage des soirs ». (Vigny)

« Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis ». (Baudelaire)

« Le transparent glacer des vols qui n'ont pas fui ». (Mallarmé)

« Le Temps scintille et le Songe est savoir ». (Valéry)

Une idée aussi ténue soit-elle préside à l'éclosion de ces images, qui n'ont jailli qu'après un effort de déponillement et de concentration intellectuelle. Même s'il faut tenir compte dans la création d'une image de ce que l'on a convenu d'appeler l'inspiration, cette étincelle première, cette grâce poétique que Mallarmé dénommait à sa façon le « démon de l'analogie », point n'est besoin pour autant de négliger toute la part de travail et de recherche que peut nécessiter l'intervention de l'imagination.

Comme nous l'avons vu, les images se réfèrent toujours dans une certaine mesure à la perception de l'univers sensible, elles trouvent leur origine dans une source sensorielle d'après laquelle on peut les grouper. Bien que cette classification ait perdu aujourd'hui de son intérêt proprement psychologique, elle n'en reste pas moins pour nous d'un emploi bien commode. Les images visuelles sont de beaucoup les plus

fréquentes et les plus générales, puisque chez la plupart des poètes la vision l'emporte d'une manière très caractéristique. Elles prennent volontiers un tour plus abstrait, plus spirituel que les autres images, parce qu'elles se dérohent facilement à l'évocation du concret et qu'elles ont le pouvoir de projeter une sorte de champ mental. Les images auditives sont moins abondantes déjà, mais chez Baudelaire, Mallarmé et Valéry elles jouent un rôle prépondérant et favorisent l'art de la suggestion. Les images olfactives, tactiles et gustatives sont beaucoup plus rares, étant étroitement associées à des états affectifs plus particuliers. Nous ne connaissons guère que le cas de Baudelaire chez qui ces sensations, l'odorat surtout, ont pris une singulière acuité, au point de lui fournir une gamme variée de métaphores. Quant aux images motrices qui intéressent tout spécialement notre sujet, elles n'existent qu'exceptionnellement à l'état pur, elles sont presque toujours complétées, renforcées par une sensation visuelle ou auditive.

Des états psychologiques tels que la rêverie et l'hallucination facilitent le règne des images spontanées, parce qu'ils abolissent les fonctions de la conscience et de la raison. L'image consécutive du rêve serait théoriquement la plus pure et la plus absolument immédiate, elle échappe à toute opération de contrôle, à toute organisation intellectuelle, elle éclot dans sa puissance naturelle et dans sa vigueur primitive, sans qu'aucune faculté consciente ait pu donner son adhésion. Mais il s'agit là d'un cas uniquement théorique, comme nous le prouvera l'insuccès des tentatives systématiques qu'entreprendent les surréalistes en se fiant à la souveraineté du rêve et à l'écriture automatique. De ces quelques considérations il résulte qu'il existe un monde et une vie des images; chacune

d'elles forme une espèce de microcosme monvant à la fois indépendant et solidaire du macrocosme des images.

La comparaison et la métaphore, l'allégorie et le symbole ne sont que des formes distinctes, plus ou moins évoluées du même concept image, qui se différencient par leur armature grammaticale et par le degré de mouvement qu'elles contiennent¹. Alors que la simple comparaison énonce tous les termes qui facilitent le rapprochement de deux objets, la métaphore adopte déjà un tour abrégé, elliptique. Si l'allégorie est un procédé souvent froidement artificiel, le symbole suppose au contraire une conception mouvante de la vie. C'est ainsi qu'il y a lieu de distinguer en poésie deux espèces d'imagination qui d'ailleurs ne sont pas toujours délimitées d'une manière très précise : l'imagination statique ou plastique qui matérialise, établit des relations objectives, fournit des images nettes et précises reproduisant immédiatement la réalité de la perception et l'imagination dynamique ou « diffluente », selon l'expression de Ribot, qui se caractérise par le vague et l'indécision des formes, transpose et simplifie les données sensorielles afin de créer des « abstraits émotionnels »². L'imagination plastique s'attache à peindre le monde extérieur, son origine est donc purement sensible, tandis que l'imagination diffluente est toute orientée vers l'intériorité, attentive à traduire ces états affectifs vagues et généraux qui sont issus d'impressions fugitives. Mais une telle distinction ne saurait être absolue, car l'imagination de Hugo par exemple mêle avec une grande complexité le dynamisme et la plasti-

¹ C'est ainsi que conformément aux tendances de la critique contemporaine nous avons considéré les termes image et métaphore comme exactement synonymes tout au long de ce travail.

² T. RIBOT, *Essai sur l'imagination créatrice*, p. 163.

cité, si bien que l'on ne pourrait la ranger véritablement ni dans l'une ni dans l'autre de ces deux catégories. En revanche il est certain que dans la poésie française, on peut discerner une évolution vers le dynamisme, un effort constant bien qu'irrégulier pour découvrir les essences motrices. Depuis le romantisme, depuis Hugo surtout, le mouvement devient un des éléments primordiaux de la poésie qui ne cherche plus à exprimer un sentiment dans sa fixité, mais qui se consacre à évoquer les états momentanés de la sensibilité. L'image a nécessairement suivi cette évolution et à travers plusieurs étapes elle a passé du statisme le plus complet au dynamisme le plus pur; de l'allégorie du Roman de la Rose au symbole elliptique de Rimbaud, elle a été l'instrument d'un lyrisme fictif et conventionnel, elle est devenue l'expression d'une recherche métaphysique de l'absolu. Je veux bien que cette loi (si l'on peut parler ici d'une loi) n'est pas infallible, elle a subi un certain nombre de dérogations, dues aux doctrines littéraires, aux réactions, aux retours à la tradition ou simplement aux caprices des poètes. Le Parnasse, pour ne donner qu'un exemple, a interrompu cette marche vers le dynamisme poétique, au milieu du 19^e siècle, en revêtant l'image d'une forme plastique et en puisant son inspiration dans un matérialisme philosophique et mythologique à peine transposé. Mais ce n'est que par une analyse de cette évolution à travers l'histoire de la poésie que l'on peut montrer avec quelque précision comment l'image s'est progressivement libérée de son objet et de sa structure matérielle.

P. S. : Dans cette étude nous ne nous attacherons qu'aux poètes qui ont innové dans le domaine de l'image. Si les noms de certains grands poètes n'y figurent pas, cela ne signifie nullement que nous les ayons omis ou écartés délibérément, mais simplement que l'originalité de leur poésie ne s'est pas manifestée dans la recherche de l'image.

CHAPITRE PREMIER

APERÇU DE L'IMAGE DANS LA POÉSIE PRÉROMANTIQUE

L'image, dans son sens le plus général, est étroitement liée au destin de la poésie, elle est née avec elle et il serait bien vain de chercher à l'en dissocier. Pour se convaincre de cette indissoluble union, de cet accord essentiel et originel il suffit de relire un chant d'Homère, quelques pages du Psalmiste ou le Cantique des Cantiques. De même dès l'apparition de la poésie dans la littérature française, on rencontre des images, les Chansons de geste malgré leur caractère presque exclusivement narratif, n'en sont pas exemptes. Mais c'est plutôt dans la poésie lyrique qu'elles déploieront les effets de leur magie. Le goût du didactisme et de l'abstraction qui pénètre toute la poésie du Moyen âge du 13^e au 15^e siècle n'offrait à l'imagination pour tout moyen d'expression que l'allégorie, procédé qui consistait alors en un développement métaphorique issu de la personnification d'un être moral. A cet égard le Roman de la Rose est une des œuvres les plus représentatives du Moyen âge. Dans le cadre fictif d'un songe se meuvent toute une série de figures allégoriques qui symbolisent les diverses phases de l'amour. Les unes, Courtoisie, Sincérité, Doux-entretien, Bel-accueil sont favorables aux

démarches de l'amant, les autres au contraire Honte, Jalousie, Malebouche, Dangier s'y opposent. Au-dessus de ces personnifications morales qui participent à l'action, siègent les dieux et les arbitres du conflit, Vénus, Amour, Dame Raison. L'amante elle-même est représentée sous la forme allégorique de la Rose. Tous ces portraits ne sont encore que des simplifications, des schématisations du réel en une valeur fixe et immuable. L'allégorie, telle qu'elle a été conçue par les poètes du Moyen âge, dispense de sentir et d'observer, parce qu'elle immobilise les sentiments par une décomposition intellectuelle et qu'elle répond à une investigation méthodique, analytique de l'abstrait. L'image n'implique encore aucun dynamisme, elle est déterminée par une sorte de convention tacite entre les poètes, elle est réduite à une fonction purement statique et plastique. Pourtant déjà dans le Roman de la Rose certaines de ces personnifications abstraites, comme le portrait de Vieillesse et de Pauvreté par Guillaume de Lorris ou celui de Faux-Semblant par Jean de Meung paraissent s'animer en empruntant la vie à des objets du monde extérieur. Dans la fameuse scène où le poète nous introduit dans l'atelier de Nature qui cherche par l'alchimie

« A forgier singulières pièces
 Por continuer les espèces ».

tandis qu'à ses pieds l'Art s'efforce de l'imiter en lui déroband ses secrets, l'allégorie n'est plus une froide abstraction, elle s'élargit en une vision symbolique. Mais de telles réussites sont rares chez les poètes du Moyen âge, dont l'imagination était paralysée par l'usage constant de procédés conventionnels.

En replongeant la poésie dans la réalité concrète, François Villon l'a délivrée de ces cortèges d'allégories qui l'entravaient depuis plusieurs siècles. Il est le premier poète qui se soit véritablement soustrait à l'influence persistante du Roman de la Rose. C'est que son tempérament ne le portait pas vers l'abstrait, mais vers la réalité vécue, éprouvée. Ses images, par la fermeté du dessin ont gardé tout le poids de la matière.

« Mes jours s'en sont allez errant
Comme dit Job d'une touaille
Font les filetz, quant tisserant
En son poing tient ardente paille ». (G.T. 28)

« La pluye nous a buez et lavcz
Et le soleil dessechez et noircis;
Pies, corbeaux nous ont les yeux cavez
Et arraché la barbe et les sourcilz ». (L'Építaphe Villon)

Dans sa réaction contre les conventions abstraites le poète puise ses comparaisons dans les objets les plus humbles, il transcrit directement dans ses images les rudiments que lui fournit l'observation du réel. Sous le coup des privations il se voit lui-même :

« Sec et noir comme escouvillon ». (P.T. 40)

« Cuysses ne sont plus, mais cuyssettes
Grivelées comme saulcisses ». (Les Regrets de la belle
Heaulmière)

Alors que François Villon avait orienté la poésie lyrique vers un certain réalisme de l'expression, près d'un siècle plus tard le poète lyonnais Maurice Scève cherchait par l'alchimie verbale à « esmouvoir le pur de la pensée ». ¹ Nourri de l'idéa-

¹ Delle, dizain 380.

lisme platonicien il a hanté ces régions de la connaissance pure où ne s'aventureront que trois cents ans plus tard Baudelaire, Mallarmé et Valéry. Le poète savant et précieux de la *Délie* est le premier en date des grands créateurs d'images et de symboles, il a déjà le goût des tours elliptiques, des métaphores condensées jusqu'à l'hermétisme.

« L'estre apparent de ma vaine fumée » (D. 48)

« Le Vespre obscur a tous le jour clouit

Pour ouvrir l'Aube aux timbes de ma flamme ». (D. 133)

« Plongé au Styx de la mélancolie ». (D. 369)

« Le souvenir, âme de ma pensée

Me ravit tant en son iltusif songe ». (D. 148)

Nous pourrions multiplier les exemples montrant la conception étonnamment moderne que Scève se faisait de l'image.¹ Il a pressenti en poète obsédé par le sens de la nuit, l'identification symbolique de la lune et de la femme aimée qui sera un des thèmes favoris de Baudelaire.

« Mais comme Lune infuse dans mes veines

Celle tu fus, es et seras *Délie* ». (D. 22)

Maurice Scève avait déjà le génie de l'invention métaphorique, car il était doué de cette secrète intelligence des analogies qui existent entre la pensée et le corps. N'est-ce pas précisément cette fusion de la chair et de l'Idée que Mallarmé et Valéry rechercheront inlassablement dans leurs symboles ésotériques ?

Les poètes de la *Pléiade*, s'assimilant aux aspirations de l'humanisme et de la Renaissance, puisent à nouveau leur

¹ Nous reviendrons là-dessus plus longuement dans une étude que nous avons en préparation: Maurice Scève, poète pur.

inspiration aux sources fertiles de la mythologie. Ce retour de la pensée vers la tradition gréco-romaine devait nécessairement influencer la poésie, la ramener au symbolisme moral et allégorique de la fable, à cette plasticité des formes qui se retrouve dans la plupart des chefs d'œuvre de l'antiquité. La mythologie est représentation concrète de l'abstrait: les dieux de l'Olympe sont des incarnations matérialisées d'idées et de forces qui servaient à l'origine à expliquer la genèse du monde. Pour Ronsard et Du Bellay les mythes dans leur impersonnalité ne sont plus qu'un instrument poétique, un moyen d'expression, ils n'ont trop souvent qu'une valeur purement ornementale et l'idée qu'ils doivent traduire ne leur est pas toujours parfaitement adéquate. L'erreur de la Pléiade a été d'adopter la mythologie comme une convention poétique, telle que l'avaient utilisée les anciens, sans la transposer, sans l'adapter aux exigences et aux conditions du monde moderne, du nouvel état de la sensibilité.

Pourtant l'œuvre de Ronsard et de Du Bellay marque une étape décisive dans le domaine de l'image, les comparaisons et les métaphores se substituent peu à peu aux allégories. L'auteur de l'Abrégé de l'Art poétique recommande l'emploi des images et des tropes parce qu'ils enrichissent et agrémentent le style. Mais il a fait plus que cela, le premier il s'est appliqué à réduire la dispersion et la confusion des éléments proprement poétiques, s'efforçant de les différencier et de les grouper en un système cohérent. En visant à l'enrichissement et à l'extension de la langue française, Ronsard élargissait du même coup les possibilités de la métaphore. Son imagination était portée vers les comparaisons naturelles et concrètes; en interprète du monde sensible il avait le goût

de la réalité en elle-même. Il reproduit directement sa sensation dans les métaphores sans que l'imagination ait besoin d'intervenir, il lui suffit de transcrire ce qu'il a observé dans la nature ou dans la vie de tous les jours.

...« Volontiers le tison

Cache un germe de feu sous une cendre grise ».

(Sonnets pour Hélène 2, 1)

« Vous serez au foyer une vieille accroupie ».

(Sonnets pour Hélène 2, 24)

L'image n'est plus une pure abstraction, à travers la mythologie elle reflète le mouvement, le devenir de la vie, elle exprime les rapports de la nature extérieure et de la sensibilité du poète, elle établit des relations entre l'univers physique et le monde moral des idées et des sentiments.

« Contre le roc de ta rigueur cruelle

Amour m'attache à mille clous d'aimant ».

(Les Amours de Cassandre 13)

« Pour édenté le souci qui me mord

Le cœur à nu d'une lime si forte ».

(Les Amours de Cassandre 56)

Ronsard fut peut-être le premier poète français « métaphorique d'instinct »,¹ son imagination se plaisait à saisir ces formes fragiles et fugitives qui s'effacent dans le temps. Ses comparaisons s'organisent volontiers en tableaux nets et précis, bien équilibrés dans leur harmonie plastique.

« De ses cheveux la roussoiante Aurore

Éparsement les Indes remplissoit

Et ja le ciel à lons traits rougissoit

De maint émail que le matin décore ».

(Les Amours de Cassandre 91)

¹ J.-J. JUSSERAND, Ronsard, p. 180.

Les images de Ronsard s'enchaînent naturellement et avec simplicité au gré du flux des sensations. « Son discours lyrique s'engendre lui-même, suivant un schème dynamique. Comme tous les poètes spontanés il se fie à la chance d'une image ou d'une rime qui décident du développement à venir ».¹ Un certain symbolisme concret n'est pas étranger à son art, lorsqu'il use raisonnablement de la mythologie pour dissimuler la réalité des choses derrière un voile poétique, pour

« ... Bien desguiser la vérité des choses
D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses ». (Hymne de l'automne)

Malheureusement chez Ronsard les réminiscences paralysent et étouffent l'imagination qui est souvent réduite à la fonction d'associer des sensations réellement éprouvées à des métaphores d'emprunt. Ses images sont d'ailleurs à peine transposées, elles restent fidèles à la vision de l'objet. Le poète des Amours réalise le paradoxe d'avoir favorisé le développement et l'éclosion des métaphores sans être doué d'une puissante imagination créatrice.

Le goût de la réalité concrète se retrouve avec plus de vigueur et d'intensité dans les métaphores d'Agrippa d'Aubigné, qui dépasse Ronsard par ce sens visionnaire dont il partage le privilège avec Victor Hugo. L'auteur des Tragiques saisit le réel sur le vif, chargé d'un poids hallucinant et le recrée au contact de son imagination mystique.

« Comme un nageur venant du profond de son plonge
Tous sortent de la mort comme l'on sort d'un songe ».

¹ M. RAYMOND, L'influence de Ronsard sur la poésie française de 1550-1585, T. 2, p. 111.

« Vos yeux sont des charbons qui embrasent et fument
 Vos dents sont des cailloux qui en grinçant s'allument ».
 (Les Tragiques, Jugement)

Tantôt cette poésie abondante et oratoire appartient par bien des côtés au Moyen âge, elle personnifie encore les phénomènes naturels et les idées abstraites, mêlant d'une manière incohérente la mythologie et le merveilleux chrétien dans de conventionnelles allégories. Tantôt elle devance les siècles par la justesse de l'expression ou par la vertu symbolique des images.

« J'aime à voir de beautés la branche déchargée,
 A fouler le feuillage étendu par l'effort
 D'Automne, sans espoir leur couleur orangée
 Me donne pour plaisir l'image de la mort ».

« Le souci, l'ancolle et les tristes pensées
 Renaissent de mon sang et vivent de mes pleurs ».¹

Et cette image qui ajoute à la sensation concrète une idée morale

« Il sont vêtus de blanc et lavés de pardon ».
 (Les Tragiques, Jugement)

n'annonce-t-elle pas le beau vers de Booz endormi

« Vêtu de probité candide et de lin blanc ».

Au seuil du grand siècle cartésien Agrippa d'Aubigné apparaît comme un solitaire et brillant météore, proclamant au milieu de la foudre et des éclairs les droits souverains de son imagination ample et désordonnée. Après lui se perd cette rudesse de la langue, cette âpre vigueur de l'image et cette aspiration

¹ cité par M. RAYMOND, A. d'Aubigné dans *Génies de France*, p. 70 et 72.

au dynamisme poétique que redécouvrira Victor Hugo deux cent cinquante ans plus tard.

Les poètes du 17^e siècle ont subordonné l'invention métaphorique à des recherches d'ordre rythmique et au sonet de l'harmonie verbale. De Malherbe à Boileau, de Racine à La Fontaine on sent une sorte de méfiance inavouée à l'égard de l'imagination, il s'agit de la brider, de la contenir dans les limites de la raison. Sans qu'ils aient délibérément proscrit la métaphore, puisque Boileau a pu écrire au chant 3 de son *Art poétique*:

« De figures sans nombre égayez votre ouvrage;
Que tout y fasse aux yeux une riante image ».

ils ne l'acceptent que dans la mesure où elle est claire, précise et intelligible, où elle satisfait pleinement aux prétentions de la raison. Rivée à son objet, soumise au contrôle de l'intelligence l'image ne bénéficie d'aucune indépendance, elle s'incorpore modestement aux ondulations du rythme. « Il semble que toutes les possibilités d'apparition restent par force contenues dans la masse harmonique, et qu'en transparence seulement, il soit donné d'y pressentir la germination des formes ».¹ L'image est strictement délimitée par la structure du vers et par la configuration de l'objet. D'ailleurs l'œuvre poétique de Malherbe et de Boileau se ressent de cette limitation imposée au domaine de la fantaisie, les métaphores y sont rares et peu originales, d'une sobriété qui fait qu'elles passent presque inaperçues. L'imagination est contrainte une fois de plus à se replier sur la fiction mythologique dont la vraisemblance a été éprouvée par des

¹ R. de RENEVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 51.

siècles de poésie. Si Malherbe renia par la suite ses Larmes de Saint-Pierre, c'est qu'il y réprouvait un certain abandon aux artifices de l'imagination. Ses comparaisons sont plutôt discrètes et ramassées.

- « Quelle terre n'est parfumée
Des odeurs de sa renommée ».
(Sur l'attentat commis en la personne de Henry le Grand)
- « Tel qu'au soir on voit le Soleil
Se jeter aux bras du sommeil ».
(Consolation à M. le Premier Président
sur la mort de M^{me} sa femme)

Mais tous les poètes du 17^e siècle n'allaient pas partager la méfiance de Malherbe et de Boileau à l'égard de l'imagination, les Théophile de Viau, les Saint-Amant au contraire se sont laissés dominer par son prestigieux pouvoir, ce qui leur a valu de faire ici et là de remarquables trouvailles dans le domaine de la métaphore.

- « Prête-moi ton sein pour boire
Des odeurs qui m'embaumeront;
Ainsi mes sens se pâmeront
Dans les lacs de tes bras d'ivoire ».
- « Je baignerai mes mains folâtres
Dans les ondes de tes cheveux ». (Théophile, la Solitude)
- « Le Sommeil aux pesants sourcils ». (Saint-Amant, la Solitude)

Tristan l'Hermite est encore allé plus loin et certaines de ses images peuvent littéralement se confondre avec des symboles autant par leur condensation elliptique que par leur audacieuse nouveauté.

« L'ombre de cette fleur vermeille
 Et celle de ces joncs pendants
 Paraissent être là-dedans
 Les songes de l'eau qui sommeille ».

« Fais-moi boire au creux de tes mains
 Si l'eau n'en dissout point la neige ».

(Le Promenoir des deux amants)

« Et la nuit déployant sa robe de ténèbres ». (Le Désespoir)

Ces poètes susciterent une sorte de renouveau de l'imagination en puisant leurs métaphores non plus seulement dans la fable, mais dans le spectacle de la nature et dans le fond secret de leurs sentiments, de leurs rêves. Cette renaissance poétique ne devait pas avoir de répercussions, ni de prolongements, parce qu'il ne s'agissait encore que de réussites partielles, isolées et que la doctrine classique était trop solidement établie pour que l'on pût songer à l'ébranler. Par sa rigueur même le système de Malherbe et de Boileau s'est imposé à tout le 17^e siècle et c'est sous l'égide de cette sévère discipline que Racine a porté à sa perfection l'idéal du style classique.

Comme l'a montré Thierry Maulnier la poésie, la langue et les images chez Racine sont incorporées au drame, elles servent naturellement à l'action d'instrument, de moyen d'expression. Malgré leur richesse et l'intensité de leur coloris les métaphores ne sont pas envisagées pour elles-mêmes, parce qu'elles sont étroitement liées à la signification du drame et qu'elles obéissent aux impulsions du rythme. Les images de Racine ne progressent, ni ne s'amplifient comme celles des poètes romantiques, elles sont généralement circonscrites par les limites du vers et la rime amène leur achèvement. Grâce à ce dépouillement, à cette concision elles acquièrent une

transparence et une abstraite pureté qui reflète la généralité de la pensée et à laquelle seul atteindra Stéphane Mallarmé au prix de laborieuses recherches. Par leur justesse, leur exactitude, « par la présence parfaite de la chose exprimée dans l'expression »¹ elles cernent de si près la pensée qu'elles en rendent toute la densité, elles sont spécifiquement poétiques et non plus oratoires ou sentencieuses comme celles de Corneille et de Boileau.

L'imagination de Racine est essentiellement mythique, c'est dans la recréation des légendes de la Grèce antique, de l'univers fabuleux d'Homère qu'elle trouve son expression la plus complète. Phèdre est nourrie de ces métaphores mythologiques renouvelées par le génie inventif du poète.

« J'ai demandé Thésée aux peuples de ces bords
Où l'on voit l'Achéron de perdre chez les morts ». (1, 1)

« Et les os dispersés du géant d'Épidaure
Et la Crète fumant du sang du Minotaure ». (1, 1)

« Minos juge aux enfers tous les pâles humains ». (4, 6)

L'invocation de Phèdre au soleil se revêt d'un sens symbolique, rappelant dans un tragique raconté les origines de Pasiphaé.

« Noble et brillant auteur d'une triste famille
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois » (1, 3)

Les images de Racine tendent déjà vers un certain dynamisme parce qu'elles traduisent les nuances, les échos mystérieux de l'âme et de la sensibilité par le pouvoir de l'analogie.

¹ T. MAULNIER, Racine, p. 137.

- « Je verrai les chemins encor tout parfumés
Des fleurs dout sous ses pas on les avait semés ».
(Iphigénie 4, 5)
- « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur ».
(Phèdre 4, 2)

La poésie pour Racine est incantation, c'est pourquoi au delà de cette clarté, de cette simplicité classique, on découvre dans ses métaphores quelque chose de secret et d'obscur qui sourd mieux encore par l'harmonie enveloppante des sons.

- « Chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent ».
(Phèdre 1, 1)
- « Ariane, ma sœur de quel amour blessée
Vous mourûtes au bord où vous fûtes laissée ».
(Phèdre 1, 3)

On a pensé à tort que l'imagination de Racine manquait de vigueur et d'audace, sa puissance d'expression est contenue par le sens du sacrifice et de l'économie et la meilleure preuve nous en est fournie par ce don de l'invention qui a épuisé les ressources de la poésie française pour plus d'un siècle.

La poésie au 18^e siècle est caractérisée par une usure progressive du langage métaphorique et un singulier appauvrissement de l'imagination, étouffée par le raisonnement logique et l'emploi déréglé de la mythologie. Ces tendances se manifestent déjà chez Jean-Baptiste Rousseau et chez Voltaire. Le poète des Odes use des personnifications mythologiques d'une manière automatique sans les transposer et sans les adapter aux nécessités de son art. La fable n'a plus que la valeur d'un travestissement, elle incline vers l'abstraction et prend un tour allégorique, ce qui est toujours un signe d'épuisement et de décadence de la langue poétique.

J.-B. Rousseau ramène les figures mythologiques à des symboles abstraits, à de froides allégories totalement dépourvues de vie, elles sont comme nous le dit le poète :

« Ces Déeses d'adoption,
Synonymes de la pensée,
Symboles d'abstraction ». (Odes 4, 5)

Il recourt également à un procédé qui était en honneur au Moyen âge et dont la célèbre ballade de Villon écrite pour le concours de Blois nous offre le type le plus parfait. C'est l'image contradictoire, antithétique qui associe étroitement deux termes dont la signification s'oppose.

« Et notre clarté ténébreuse
N'a point offusqué sa raison ». (Odes 2, 8)

« Le temps, cette image mobile
De l'immobile éternité ». (Odes 3, 2)

Si Voltaire n'a pas abusé de l'appareil mythologique comme la plupart de ses contemporains, il a desséché et appauvri le style poétique en le subordonnant au contrôle de sa raison critique. Il n'envisage d'ailleurs plus la poésie en elle-même, elle est pour lui un instrument de propagande et lui sert à exposer un récit. Il n'y a rien d'étonnant à ce que les images soient absentes de ce prosaïsme didactique. Voltaire était plus poète en prose qu'en vers, parce que l'imagination (nous entendons par là le don de créer des images) lui faisait entièrement défaut.

Dans la seconde moitié du 18^e siècle cette usure du style poétique ne fit qu'aller croissant. On demanda un jour à Delille de traduire un fragment du Messie de Klopstock, mais l'abbé, après avoir examiné le texte dut avouer qu'il n'en

était pas capable et que les ressources de la langue ne le permettaient pas.¹ La poésie n'est plus qu'un prétexte à des dissertations sur un sujet philosophique. Et afin d'éviter les termes trop savants ou trop vulgaires, on substitue à la vision directe de l'objet la description de ses caractères spécifiques. Écoutons Rivarol qui s'est fait l'interprète de cet art de l'allusion: « Sachez peindre assez pour n'avoir jamais besoin de nommer, remplacez le nom par une description capable de le suggérer, la description est le moyen le plus poétique de faire deviner le mot propre ».² Delille disait sous une forme plus condensée dans la préface de sa traduction des Géorgiques que la poésie est une « métonymie continuelle ». C'est ainsi que les Saint Lambert, les Lebrun, les Delille élirent la périphrase comme moyen d'expression parce qu'elle favorise la suggestion et qu'elle satisfait à ce goût des circonlocutions. On ne parle plus du soleil et de l'arc-en-ciel, mais du « globe enflammé », du « flambeau des cieux » et l'« écharpe d'Iris ».

« De l'écharpe d'Iris l'éclatant météore
Déployant dans les cieux les couleurs de l'aurore ».
(Saint Lambert, les Saisons 2)

Il ne s'agit plus d'appeler le thé, le café ou le lait par leur nom.

« La fève de Moka, la feuille de Canton
Vont verser leur nectar dans l'émail du Japon ».
Delille (Les trois Règnes de la nature)

¹ rapporté par F. BRUNOT, Les Romantiques et la langue poétique, R.P. 15 novembre 1928.

² cité par E. BARAT, Le Style poétique et la révolution romantique, p. 20.

« La génoise apporta son nectar argenté
Aliment pur et doux, source de la santé ».
Saint Lambert (Les Saisons 2)

Souvent la périphrase prétend adopter la forme précise d'une définition scientifique.

« Des beaux jours, de l'orage exact indicateur
Le mercure captif ressent sa pesanteur ».
Delille (Les trois Règnes de la nature)

« Et la voûte des cieux qui semble être abaissée
Dépose avec lenteur la vapeur condensée ».
Saint Lambert (Les Saisons 4)

La périphrase dispensait le poète d'éprouver une émotion profonde dont il était peut-être incapable, c'est pourquoi elle ne se hausse qu'exceptionnellement à la dignité d'une métaphore comme dans ce vers de Saint Lambert :

« Les grappes d'incarnat qui courbent les buissons ».
(Les Saisons 2)

Elle demeure une simple figure de rhétorique dont l'emploi est purement rationnel et par là même elle ne mérite pas d'être considérée comme un produit de l'imagination, elle supplée tant bien que mal à cette absence d'invention qui est cause de la médiocrité de ces narrations pseudo-scientifiques. Il faut lire plusieurs centaines de vers pour découvrir tout à coup une belle image animée d'un souffle mythologique comme celle-ci :

« Le narcisse courbé sur sa tige flottante
Et qui semble chercher son image inconstante ».
Saint Lambert (Les Saisons 1)

Sans la brève et inattendue apparition d'André Chénier, le 18^e siècle n'aurait donné aucun poète digne de mémoire. Il a même été suffisamment divers pour que les romantiques l'aient revendiqué comme un des leurs, que les uns aient vu en lui un classique et que d'autres enfin aient montré les attaches qu'il avait avec son siècle. Un poème comme l'Ode sur le Serment du Jeu de Paume cède encore d'une manière caractéristique au goût de la périphrase. C'est ainsi qu'il parle des « ministres de l'encensoir » afin d'éviter une expression trop directe ou peu poétique. Pourtant l'ensemble de son œuvre et les Bucoliques surtout sont bien supérieurs par la luminosité des images et l'intensité du coloris. L'imagination de Chénier se détourne de l'abstrait pour ne s'intéresser qu'à la luxuriance d'un paysage et aux radiations colorées que projette le monde sensible. Ses métaphores sont concises, elles épousent avec une fidèle exactitude le contour des objets.

« Les coursiers hérissant leur crinière à longs flots ». (L'Aveugle)

« Vois le jeune abricot sous les yeux d'un beau ciel

Arrondir son fruit doux et blond comme le miel ». (La Liberté)

Avec André Chénier l'imagination a repris sur la poésie les droits qu'elle avait perdus au cours des 17^e et 18^e siècles. Les images se pressent à nouveau en gerbes lumineuses et triomphantes qui spontanément s'harmonisent en une riche symphonie.

« Les images, les mots que le génie inspire

Où l'univers entier vit, se ment et respire,

Source vaste et sublime et qu'on ne peut tarir

En foule en son cerveau se hâtent de courir.

D'eux-mêmes ils vont chercher un noëud qui les rassemble

Tout s'allie et se forme et tout va naître ensemble ».

(L'Invention)

Malgré l'importance des emprunts faits aux auteurs grecs et latins les images de Chénier sont par la précision du détail d'une étonnante nouveauté, elles mêlent volontiers le concret et l'abstrait.

« La lune se couvrit d'un voile de douleurs ». (Les deux Enfants)

Les notations auditives et olfactives ne sont pas rares dans les *Bucoliques*.

« Le buis résonne et pousse un cri rauque et chagrin ».

(Le Satyre)

« L'air trempé des parfums que respirent les fleurs ». (Vers épars)

Et dans ce vers divin Chénier n'applique-t-il pas par anticipation la doctrine des correspondances :

« Le toit s'égayé et rit de mille odeurs divines ». (Le Mendiant)

C'est toutefois par l'intention plastique et par la recherche du pittoresque que sa poésie devait imprimer le sceau de son influence sur la Parnasse et l'école romane. Gautier, Leconte de Lisle, Hérédia, Moréas ont reconnu en lui le type du poète qui a su recréer le monde mythologique grâce aux qualités plastiques de son imagination. Mais le souffle de la vie et la palpitation de la matière animent discrètement les métaphores de Chénier qui ne sentent point encore la ciselure et l'orfèvrerie.

On ne saurait toutefois lui attribuer une grande part dans ce renouveau de l'imagination qui se dessine déjà dans la seconde moitié du 18^e siècle, parce que sa poésie encore bien classique et mythologique n'allait être découverte qu'au moment où le romantisme triomphait. Les rénovateurs de la poésie ne seront pas de purs poètes, mais des poètes de la

prose, Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand. Il était temps comme l'a bien dit Victor Hugo de « désertter cet aride sol voltairien, sur lequel le soc de l'art s'ébréçait depuis si longtemps pour de maigres moissons ».¹ Si la poésie de Voltaire témoigne d'une grande indigence d'invention, la Nouvelle Héloïse, les Confessions et les Rêveries d'un Promeneur solitaire nous font pressentir le rôle prédominant que va reprendre en littérature l'imagination, soutenue par l'exaltation nouvelle de la sensibilité. Rousseau ne fit pas que de réintégrer le moi dans les lettres françaises, il a redécouvert et approfondi le sentiment de la nature, il a montré que le rêve pouvait être un singulier excitant pour l'imagination. Ces deux découvertes étaient indispensables à la poésie puisque les romantiques allaient puiser leurs métaphores dans le spectacle de la nature et concevoir un art contemplatif. L'œuvre de Jean-Jacques fut continuée par Bernardin de Saint-Pierre qui sut rendre les nuances de la couleur, le jeu des ombres et de la lumière. Il peint des fonds de ciel « ponceux, écarlates et verts comme l'émeraude », la mer recouverte d'un glacis de « safran et de pourpre », il observe des couleurs de « fumée de pipe » et de « gueule de four enflammé ». Ce pittoresque, Chateaubriand devait l'exploiter avec plus de bonheur et de perfection, à tel point qu'on peut le considérer comme le créateur de la langue poétique moderne. Il suffit pour s'en convaincre de relire Atala et d'en extraire quelques-unes de ces métaphores dignes d'un grand poète. Il voit « les festons de la blanche écume » et « les troncs d'arbre s'élever comme des colonnes de granit rouge ». Il associe déjà la sensation visuelle et

¹ Littérature et Philosophie mêlées, I. 1.

l'odeur: « le génie des airs secouait sa chevelure bleue embaumée de la senteur des pins ». Il connaît la puissance de suggestion des atmosphères indécises, à demi irréelles: « la lune brillait d'un azur sans tache et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts ». Son évocation de l'Acropole au couchant et ses descriptions de la campagne romaine ne sont pas exclusivement d'un peintre, l'imagination intervient pour amplifier les données de l'observation, pour enrichir l'expression d'une valeur métaphorique. La voie était dès lors largement ouverte aux poètes qui avaient à leur disposition une langue vivante et colorée, renouvelée par le pouvoir dynamique de l'imagination. La contemplation de la nature avait rajeuni le style et fournissait toute une gamme d'images qui permettaient à la poésie de traduire librement les affections profondes de la sensibilité.

La réforme romantique ne se produisit pas parallèlement, simultanément dans la langue et dans l'âme des poètes, les esprits étaient plus préparés que le style à s'adapter à ce renouveau littéraire. Ce décalage est très sensible dans l'œuvre poétique de Lamartine qui par la forme appartient souvent encore au 18^e siècle, alors qu'elle s'inspire des idées et des aspirations que lui dicte le sentiment. Parfois ses images et ses tournures poétiques se distinguent à peine de celles de J.-B. Rousseau, de Lebrun ou de l'abbé Delille. Dans les Méditations et les Nouvelles Méditations il ne s'est pas complètement libéré de la convention de l'allégorie mythologique, ni même de la périphrase. Les métaphores surannées telles que le « char de l'aurore » ou les « voiles de la nuit » se retrouvent à peu près dans chaque poème.

« Et le char vapoureux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon ».

(P.M. l'isolement)

« Dans l'horizon désert Phébé monte sans bruit
Et jette en pénétrant les ténèbres profondes
Un voile transparent sur le front de la nuit ». (N.M. Ischia)

Et pourtant malgré leur banalité, il y a dans ces images quelque chose de nouveau, ces épithètes de vapoureux et de transparent sans renouveler ces métaphores usées leur ajoutent une nuance et nous empêchent de les confondre avec les périphrases des Delille et des Saint Lambert. Bien que Lamartine ait rajeuni davantage l'atmosphère, le fond de la poésie que la langue, son imagination ne porte pas moins le sceau d'une authentique originalité. Le climat de ses métaphores est foncièrement nouveau. Elles ne cherchent plus à circonscrire exactement l'objet dans ses contours, elles baignent au contraire dans une fluide imprécision, dans une transparente luminosité. L'imagination de Lamartine fuit cette solidité des formes, cette résistance de la matière qui ravira Hugo, elle idéalise et volatilise le monde extérieur qui n'apparaît que sous ses aspects les plus généraux et dans une ambiance spiritualisée. « Tous les phénomènes qu'offrent la fluidité, aisance, transparence, reflets de ciel, murmures harmonieux, défaut de saveur peut-être, manque de limites et de formes arrêtées, fugitive inconsistance, tous ces caractères de la fluidité se confondent avec les attributs de l'imagination lamartinienne ».¹ Cette spiritualisation de la matière, Lamartine l'obtient par l'allègement de la sensation. C'est pourquoi les images d'écume et de flots, d'anges et de cygnes lui sont

¹ C. de POMAIROLS, Lamartine, p. 119.

chères entre toutes par leur caractère résolument indécis et mouvant. Dans cette recherche de l'immatériel ses métaphores tendent à se cristalliser afin de rendre l'impalpable ténuité de l'éther et de traduire le sentiment de l'infini flottant.

« Je voudrais être la poussière
 Que le vent dérobe au sillon,
 La feuille que l'automne enlève en tourbillon,
 L'atome flottant de lumière
 Qui remonte le soir au bord de l'horizon ».

(H.P.R. Encore un Hymne)

Attentive surtout aux éléments impondérables, l'imagination de Lamartine s'attache plus à évoquer les sons et les parfums qu'à reproduire les formes et les couleurs. Elle transpose volontiers une sensation visuelle en une image auditive, car le vague des suggestions de l'ouïe convient mieux à son esthétique que les données précises de la vision. Le précepte de Verlaine « Pas la couleur, rien que la nuance » peut s'appliquer par anticipation à Lamartine qui exprime déjà ces harmonies secrètes du son et de l'odeur, avec un sens du mystère qui annonce le symbolisme. Mais ces évocations sonores et olfactives gardent un caractère très général, parce qu'elles sont associées au souvenir, à la reviviscence d'une émotion ou d'un sentiment.

« On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux
 Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
 Tes flots harmonieux ». (P.M. Le Lac)

« J'aimais les voix du soir dans les airs répandues,
 Le bruit lointain des chars gémissant sous leur poids ».
 (N.M. Les Préludes)

ce dernier vers étant peut-être à l'origine de la belle image de la Tristesse d'Olympio :

« Les grands chars gémissants qui reviennent le soir ».

« Ses pieds rampants gardaient l'odeur des herbes hautes ».

(P.M. Ressouvenir du Léman)

« On voit passer des chars d'herbe verte et traînante

Dont la main des glaneurs suit la route odorante ».

(H.P.R. Bénédiction de Dieu dans la solitude)

Lamartine n'est toutefois pas un créateur de métaphores comme Hugo ou Baudelaire, car son imagination est dominée par la sensibilité, elle se plie aux mouvements et aux variations du sentiment. L'image est considérée comme un ornement de style, elle n'a pas encore acquis sa pleine autonomie, elle « ne se détache pas de l'émotion qu'elle symbolise et prend rarement une valeur indépendante »¹. Pourtant ici et là le poète des Méditations paraît se fier à la seule vertu suggestive de la métaphore.

« Les ombres à longs plis descendent des montagnes ».

(P.M. Le Vallon)

« Les nocturnes parfums de nos vignes en fleurs ».

(D.P. La Vigne et la Maison)

L'image prend aussi une valeur philosophique ou s'élargit jusqu'à la vision hallucinée.

« Sentir son âme, usée en impuissant effort

Se ronger lentement sous la rouille du sort ».

(N.M. Les Préludes)

¹ E. ZYROMSKY, Lamartine, p. 209.

« Et la nuit sauglotait pleine du bruit des rêves ».

(La Chute d'un Ange, 12^e vision)

L'intensité de ces quelques vers nous fait regretter que Lamartine ne se soit pas plus souvent abandonné aux sources fécondes de l'imagination, lui qui accordait une si large part au hasard et à la soudaineté de l'inspiration. Il faut attendre Victor Hugo qui libérera définitivement l'image des entraves de la raison et du sentiment pour lui conférer une existence propre et autonome. La poésie de Lamartine devait d'ailleurs faciliter cette émancipation de l'imagination, parce qu'elle avait réintroduit dans la littérature française la notion d'infini et qu'elle avait rétabli le contact avec le monde de la réminiscence.

CHAPITRE II

TROIS ÉTONNANTS PRÉCURSEURS

*Marceline Desbordes Valmore, Sainte-Beuve
et Gérard de Nerval*

C'est plutôt chez ces poètes romantiques que l'on a jugés longtemps de second ordre, que Baudelaire et les symbolistes ont découvert les prémices de leur art. Certains poèmes de Marceline Desbordes Valmore, de Gérard de Nerval ou même de Sainte-Beuve se rapprochent davantage de l'esthétique de l'allusion que ceux de Lamartine ou de Musset, par la distillation souterraine du sentiment, par l'abandon à la logique interne de la mémoire et de l'imagination. Il ne s'agit pas pour eux d'édifier un système poétique rigoureux et cohérent, ce sont des intuitifs qui ont pressenti, en suivant l'inclination de leur tempérament, que la poésie étend ses ramifications bien au delà du réel, qu'elle est en communication avec l'univers mystérieux du symbole.

La poésie de Marceline Desbordes Valmore, tout en restant liée aux démarches du romantisme de Lamartine et de Hugo, pose déjà les jalons d'un art nouveau plus sincère et plus intérieur. Il est rare qu'elle s'attarde à peindre des tableaux pour eux-mêmes, à décrire un paysage dans un but purement pittoresque. La nature extérieure n'a de valeur réelle que

dans la mesure où elle peut se ramener à une émotion, à un état d'âme ou s'associer à un souvenir précis. C'est pourquoi dans sa poésie la fusion du moi et des choses, l'interpénétration du sentiment et de son objet est souvent plus complète que chez les autres poètes romantiques. M^{me} Desbordes Valmore, comme Baudelaire dans ses *Tableaux parisiens* et Verlaine, compose des paysages intérieurs en incorporant à son âme des éléments empruntés au réel.

« L'onde ne verdit plus ce qu'a séché la flamme
Et le cœur poignardé reste froid et meurtri ». (E. Dors)

« Quand le dernier rayon du jour qui va s'éteindre
Colore l'eau qui tremble et qui porte au sommeil,
O mon premier miroir ! o mon plus doux soleil !
Je vous vois., et jamais je ne peux vous atteindre ».

(E. la Vallée de la Scarpe)

Malgré sa volonté de s'absorber « dans la vibration totale de l'univers concret », ¹ il y a déjà chez Marceline Desbordes Valmore une aspiration profonde vers les puissances de l'infini et de l'invisible, un désir secret de se « soustraire à la réalité ».² Après avoir éprouvé le poids douloureux du monde concret, elle aime à se réfugier dans les replis de son âme. C'est ainsi que ses images, qui cherchent à traduire cette double ambition, unissent spontanément les objets matériels et les données abstraites.

« J'ai peur de voir tomber les voiles de mon âme ». (E. Albertine)

« Le froid du soir a glacé mon délire ». (A.P. l'Exil)

¹ H. POTEZ, la Poésie de M. Desbordes Valmore, R.H.L.F. 1897.

² E. l'insomnie.

- « ...L'âme est prête à jaillir
 Pour atteindre à ces fruits protégés de mystère
 Que la pudique mort a seule osé cueillir ». (P.P. Renoncement)
- « C'était un jour de charité divine
 Où, dans l'air bleu, l'éternité chemine ». (P.P. Jour d'Orient)

De même le rêve, qui chez Marceline Desbordes Valmore joue un rôle primordial, se compose d'éléments tirés de la réalité, mais élargis et transposés par la métamorphose du souvenir. Pour elle comme pour Baudelaire la poésie résulte de la collaboration étroite de la mémoire et de l'imagination. Le poète des Fleurs du Mal a bien senti que c'était là une de ses découvertes essentielles: « Elle a les grandes et vigoureuses qualités qui s'imposent à la mémoire, les trouées profondes faites à l'improviste dans le cœur ». Le passé, rajeuni par le pouvoir de l'imagination, se superpose au présent et s'inscrit dans la courbe de la métaphore. La mémoire de M^{me} Desbordes Valmore n'était pas seulement visuelle, elle enregistrait également les sons et les parfums qui restaient associés à telle émotion intensément vécue, à telle impression gravée dans sa chair.

- « Quand les cloches du soir, si tristes dans l'absence,
 Tinteront sur mon cœur ivre de ta présence ».
 (B.P. les Cloches du Soir)
- « Car l'insecte armé d'une sourde cymbale
 Donne à la pensée une césure égale ».
 (L.M. Rêve intermittent d'une Nuit triste)
- « Que de fois vos parfums, faute de myrrhe et d'ambre,
 Moururent, aux saints jours, sous mon Christ en bois noir ».
 (E. Départ de Lyon)

¹ L'Art romantique, M. Desbordes Valmore.

Il faudrait citer entièrement cette miracoleuse transposition poétique que sont les Roses de Saadi où les images olfactives viennent renforcer par un effet de magie symbolique les métaphores visuelles. En voici le dernier tercet :

« La vague en a paru rouge et comme enflammée.
Ce soir, ma robe encore en est tout embaumée...
Respires-en sur moi l'odorant souvenir ».

Les images de Marceline Desbordes Valmore ont une sorte de fluide secret et musical, elles sont parconrues d'harmonies douces et assourdies qui devaient ravir la sensibilité de Verlaine. Il y a déjà dans sa langue et ses métaphores l'indécision et la ténuité de la rêverie, un certain vague, un flottement qui créent une ambiance toute nouvelle. Pourtant les images du poète des Pleurs sont plus précises et plus proches du concret que celles de Lamartine, elles s'attachent à évoquer le caractère éphémère, transitoire de toutes choses, elles se complaisent dans les atmosphères de clair obscur, elles contiennent bien ce mystère, cette « obscurité apparente, mais absolue »¹ dont parle Verlaine.

« Ma demeure est haute
Donnant sur les cieux;
La lune en est l'hôte
Pâle et sérieux ». (E. ma Chambre)

« O champs paternels hérissés de charmilles
Où glissent le soir des flots de jeunes filles ».
(L.M. Rêve intermittent d'une Nuit triste)

Malgré ses qualités de naturel et de simplicité, la poésie de Marceline Desbordes Valmore est une perpétuelle invention

¹ Les Poètes maudits.

pleine d'imprévu. Sa pensée ne tend guère à la condensation (en ceci elle s'apparente encore au romantisme) mais ses images affectent parfois un tour elliptique qui permet de les identifier à de véritables symboles, où subsiste une part de sous-entendu, d'inexprimé.

« Les rayons du soleil toucheront-ils ma cendre ? » (E. Albertine)

« La nuit se sillonnait de songes transparents ».

(E. la Maison de ma Mère)

« Je vois le Purgatoire au fond de ma pâleur ».

(A.P. les Sanglots)

« J'y répandrai longtemps mon âme agenouillée ».

(P.P. la Couronne effeuillée)

Ce dernier vers montre excellemment les progrès que trois siècles de poésie française ont permis d'accomplir dans le domaine de l'image. Quand Ronsard écrivit dans son fameux sonnet à Hélène :

« Vous serez au foyer une vieille accroupie ».

il appliquait directement la métaphore à l'objet. Pour M^{me} Deshordes Valmore c'est l'âme qui s'agenouille, l'image s'est libérée de sa signification matérielle pour s'incorporer à une notion abstraite et s'enrichir d'une valeur spirituelle. C'est que sa poésie émane des harmonies de l'âme, des fibres les plus intimes de l'être et son imagination indépendante et aventureuse a hanté les horizons du rêve en s'appuyant sur l'analyse inquiète des sentiments.

Ce n'est certes pas par inspiration, ni par nécessité intérieure que Sainte-Beuve fut poète, mais plutôt par désir et par volonté. Il nous en fait d'ailleurs l'aveu dans son art poétique :

« Des vers à force d'art et de vouloir venus ».

(P.J.D., A. M. Villemain)

Si Sainte-Beuve n'eut ni l'étoffe, ni le souffle d'un grand poète, il n'en fut pas moins un curieux novateur, c'est pourquoi il mérite que nous lui consacrons un chapitre de notre étude.

Nature complexe, analyste inquiet, l'auteur des *Poésies* de Joseph Delorme a conçu une esthétique qui dépassait le romantisme. Tout en appartenant au Cénacle par son goût du pittoresque, il entrevoit les possibilités d'un art nouveau qu'il n'ent pas l'audace de réaliser pleinement. Son caractère indécis, perplexe et oscillant, les germes d'impuissance qu'il nourrissait en lui, l'empêchèrent de pousser à fond les expériences poétiques qu'il avait pressenties. D'autres poètes, plus doués que lui, allaient cultiver à sa suite « la fleur de la bizarrerie »¹. Baudelaire n'a jamais nié l'ascendant de la poésie de Sainte-Beuve sur les *Fleurs du Mal*, il se dit lui-même dans une lettre « l'amoureux incorrigible des *Rayons Jaunes* et de *Volupté* »².

Les *Rayons Jaunes*, qui lors de la parution des *Poésies* de Joseph Delorme furent décriés et jugés de fort mauvais goût, nous apparaissent aujourd'hui comme une des tentatives les plus intéressantes et les plus originales de Sainte-Beuve.

¹ F. BRUNETTIÈRE, *L'Évolution de la poésie lyrique en France au 19^e siècle*, T. 1. p. 251.

² Lettre de Baudelaire à Sainte-Beuve 1862.

De son propre aveu ce poème lui a été suggéré par un passage d'une lettre de Diderot à Sophie Volland: « Une seule qualité physique peut conduire l'esprit qui s'en occupe à une infinité de choses diverses. Prenons une couleur, le jaune par exemple: l'or est jaune, la soie est jaune, le souci est jaune, la bile est jaune, la lumière est jaune, la paille est jaune; à combien d'autres fils ce fil ne répond-il pas? Le fou ne s'aperçoit pas qu'il en change: il tient un brin de paille jaune et luisante à la main et crie qu'il a saisi un rayon de soleil ». En partant de ce texte Sainte-Beuve a tenté une étude systématique de la couleur, alors que les autres poètes romantiques la mettaient souvent au hasard, selon les exigences de la rime ou les caprices de leur imagination. Les *Rayons Jaunes* évoquent l'enfer et la monotonie d'un dimanche parisien. « Avec une insistance voulue Sainte-Beuve mentionne tous les objets de couleur jaune dont l'image surgit à son esprit, il multiplie les sonorités en *ô*, ajoutant ainsi par un effet d'harmonie à l'impression de tristesse produite en lui par les dernières lueurs du soleil couchant ».¹ Dans cet étrange poème Sainte-Beuve inaugure la recherche de l'émotion rare et morbide, il ouvre la voie à l'esthétique de la suggestion. La couleur jaune se revêt d'une valeur symbolique, elle sert au poète à caractériser un état d'âme. Les *Rayons Jaunes* attestent le souci des correspondances, des accords subtils qui unissent non pas encore les divers ordres de sensation, mais les émotions et les aspects de la nature extérieure, en même temps qu'ils sont une application directe — bien que trop consciemment voulue — de la théorie romantique du pittoresque.

¹ L.-F. CHOISY, Sainte-Beuve, p. 17.

« Et les jaunes rayons que le couchant ramène
 Plus jaunes ce soir-là que pendant la semaine
 Teignent mon rideau blanc.
 J'aime à les voir percer vitres et jalousie;
 Chaque oblique sillon trace à ma fantaisie
 Un flot d'atomes d'or;
 Puis m'arrivant dans l'âme à travers la prunelle
 Ils redorent aussi mille persers en elle
 Mille atomes encor...
 La lampe brûlait jaune et jaune aussi les cierges
 Et la lueur glissant aux fronts voilés des vierges
 Jaunissant leur blancheur;
 Et le prêtre vêtu de son étole blanche
 Courbait son front jauni comme un épi qui penche
 Sous la faux du faucheur...
 Qui n'a du crucifix baisé le jaune ivoire ?
 Qui n'a de l'Homme Dieu lu la sublime histoire
 Dans un jaune missel ?...
 Jamais sur mon tombeau ne jaunira la rose
 Ni le jaune souci.

Sainte-Beuve a été le premier à utiliser la couleur comme moyen de suggestion, c'était là une innovation et un procédé qui devaient connaître une grande fortune à l'époque du symbolisme, chez Baudelaire déjà, mais surtout chez Rimbaud et Laforgue.

D'autre part le poète des *Consolations* et des *Pensées d'Août* s'est fait le théoricien du pittoresque romantique. « Sainte-Beuve est la tête la moins métaphysique qui soit, la plus concrète qui se puisse concevoir »¹. Perpétuellement en quête du détail caractéristique et de l'expression matérielle il a cherché à bannir l'abstrait de la poésie, il s'est appliqué

¹ M. LÉROY, *La Pensée de Sainte-Beuve*, p. 107.

dans la recherche du mot concret, du terme technique et de l'image pittoresque. Dans ses Poésies de Joseph Delorme il loue André Chénier d'avoir employé « au lieu du mot vaguement abstrait, métaphysique et sentimental, le mot propre et pittoresque »¹. L'imagination de Sainte-Beuve se complaisait dans la réalité matérielle et ne se souciait guère de ce qui peut être au delà de la vie. Elle ne prête son attention qu'aux aspects humbles et modestes de la nature, elle s'attache à noter des détails inaperçus. Il y a dans cette poésie quelque chose d'étroit, de mesquin, de borné, de volontairement prosaïque et terre à terre qui paralyse l'essor de l'imagination. Les commentateurs de Sainte-Beuve ne se sont pas fait défaut de le souligner. « Il en advient que chaque pas que l'on fait vers l'imitation plus fidèle d'une réalité plus humble, on le fait à vrai dire vers l'insignifiance et la niaiserie »². « Ce style à force de poursuivre le naturel, finit par ne plus être naturel du tout; on y sent un parti pris de simplicité qui paralyse l'élan poétique »³. Si le dessein de Sainte-Beuve était louable en ce sens qu'il pouvait susciter un renouvellement de la langue poétique, il montrait du même coup la voie aux mièvres platitudes d'un Coppée ou d'un Manuel.

C'est à l'imitation des lakistes anglais que Sainte-Beuve conçut cette poésie intime et familière, proche de la réalité quotidienne, ne redoutant ni la banalité, ni même la vulgarité. « L'art de Sainte-Beuve, écrit très justement G. Michaut, consiste à traduire en langage humain l'universel concret de

¹ Les Pensées de J. Delorme 15.

² F. BRUNETIERE, op. cit. p. 242-243.

³ L.-F. CHOISY, op. cit. p. 147.

la vie, à exprimer la nature humaine telle qu'elle s'est manifestée, la nature extérieure telle qu'elle s'est reflétée en lui »¹. L'écueil d'une telle poésie est qu'elle imite, qu'elle calque la réalité au lieu de la transposer, c'est ce que comprendra Baudelaire qui possédait au plus haut point le génie de la transfiguration poétique. Rien n'empêche pourtant que Sainte-Beuve ait fait d'heureuses trouvailles dans le domaine de l'image pittoresque.

« Dans les ondes de la pensée
 Dans ce beau lac aux sables d'or
 La voûte des cleux balancée
 A mes yeux se peint nuancée
 De couleurs plus molles encor ». (P.J.D. Rêverie)

« ... Ni le front sourcilleux
 Des vieux monts tout voûtés se mirant aux lacs bleus ». (P.J.D. Promenade)

« ...La source
 Se repose et sommeille un moment dans sa course
 Et par places scintille en humides vitraux ». (P.J.D. Le Creux de la Vallée)

« Dans ce frais pavillon au volet entr'ouvert
 Où la lune en glissant dans la lampe se perd ». (P.A. Pensée d'Août)

Sainte-Beuve est avant tout le poète des couchants.

« Le soleil se couchait sous de sombres rideaux ». (C. A. M. Auguste le Prévost)

« Le soleil se fondait en ardentes fumées ». (C. A. Antony Deschamps)

Et ces vers qu'un lecteur non averti prendrait facilement pour un paysage parisien de Baudelaire :

¹ Sainte-Beuve, p. 47.

« J'aime Paris aux beaux couchants d'automne, -
 Paris superbe aux couchants élargis
 Quand sur les quais du soleil tout rougis
 Le long des ponts, je m'arrête et m'étonne ». (P.A. Sonnet)

C'est aussi chez Sainte-Beuve que nous rencontrons ce terme imagé de nonchaloir cher à Baudelaire, à Mallarmé, à Samain et aux autres poètes symbolistes qui l'emploieront jusqu'à le vulgariser.

« Un penser calme et fort mêlé de nonchaloir ». (C. Sonnet)

Baudelaire:

« O boucles, ô parfum chargé de nonchaloir ».
 « Et tes flancs qu'assouplit un charmant nonchaloir ».

Mallarmé:

« Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir ».
 « Verse son caressé nonchaloir sans flambeau ».

Samain:

« Frères de nonchaloir, le fleuve aux eaux lamées ».
 « Et vont roulant le torse en un lourd nonchaloir ».

Peut-être que Sainte-Beuve a également initié Baudelaire à l'emploi de la métaphore liturgique. Le vocabulaire poétique des *Rayons Jaunes* n'est pas absolument sans rapports avec celui de *Bénédiction*, du *Renierement de Saint-Pierre* ou des *Litanies de Satan*.

Les images de Sainte-Beuve ne présentent guère l'apparence de la spontanéité, elles sont d'une élaboration difficile, souvent d'une recherche excessive. Elles ne sont pas non plus éclatantes, elles baignent plutôt dans la demi teinte ou dans

une lumière adoucie, tamisée. Au lieu de saisir l'essentiel d'une vision et de tendre à la concentration, les métaphores de Sainte-Beuve se perdent et s'éparpillent dans la recherche minutieuse du détail, c'est pourquoi elles sont toujours concrètes, matérielles, d'une réaliste précision. Même ses plus riches images donnent l'impression d'une beauté incomplète, fragmentaire parce qu'elles ne satisfont pas pleinement aux exigences de l'imagination créatrice.

Derrière le poète — qu'il a été malgré toute les réserves qu'il convient de formuler — nous sentons l'intelligence lucide et clairvoyante du critique, de l'analyste. C'est ce qui lui a permis d'écrire sur la nature et la fonction de l'imagination des pages prophétiques. Nous nous bornerons à citer deux textes qui montrent que Sainte-Beuve avait une conception toute moderne de la poésie. Le premier est extrait des *Pensées de Joseph Delorme*: « L'artiste, comme s'il était doué d'un sens à part, s'occupe paisiblement à sentir sous ce monde apparent l'autre monde tout intérieur qu'ignorent la plupart et dont les philosophes se horent à constater l'existence; il assiste au jeu invisible des forces et sympathise avec elles comme avec des âmes; il a reçu en naissant la clef des symboles et l'intelligence des figures; ce qui semble à d'autres incohérent et contradictoire n'est pour lui qu'un contraste harmonique, un accord à distance sur la lyre universelle. Lui-même il entre hientôt dans ce grand concert, et, comme ces vases d'airain des théâtres antiques, il manie l'écho de sa voix à la musique du monde »¹. Le second appartient aux *Notes inédites de Sainte-Beuve* recueillies par M. C. Guyot: « Il y a une espèce d'imagination qui vient uniquement de

¹ *Pensée 8.*

la sagacité et de l'esprit. C'est l'esprit proprement dit qui saisit les rapports, et en ce sens il se mêle toujours à l'imagination, puisqu'il y a un rapport entre l'idée et l'image. Mais dans l'Imagination proprement dite, ce rapport se ferait instantanément, sans acte sensible de mémoire; l'Image ne convient qu'à l'idée, elle lui est immédiatement appliquée et celle-ci sort toute armée du cerveau de l'écrivain »¹.

Doué d'une puissante imagination capable de s'affranchir des données du réel, Sainte-Beuve aurait trouvé une forme poétique durable et plus complète qui eut souligné la hardiesse et l'originalité de ses conceptions. Ses successeurs et Bandelaire surtout reprirent ces germes d'idées pour les développer et leur donner un caractère définitif. En effet l'intelligence critique de l'auteur des *Lundis* et l'imagination romantique allaient s'associer et collaborer intimement jusqu'à l'élaboration de l'esthétique symboliste.

* *

Les expériences poétiques tentées par Gérard de Nerval dans les *Chimères* s'apparentent bien plus aux recherches des romantiques allemands, d'un Novalis ou d'un Hölderlin qu'à celles de Lamartine ou de Hugo. Son imagination était initiée au goût des choses de l'au delà et à la métaphysique du rêve par une connaissance approfondie des deux *Faust* et des *Contes fantastiques* d'E.T.A. Hoffmann. Des essais poétiques assez médiocres et des drames sans intérêt nous montrent bien que les tendances du romantisme français étaient peu conformes à la nature particulière de son génie. Gérard de

¹ p. 84, Neuchâtel 1931.

Nerval n'était pas porté à extérioriser son âme et ses sentiments, il éprouvait déjà le discret besoin de voiler le lyrisme d'une ambiance de mystère en le retrempant à ses sources occultes. Il n'a jamais traité les thèmes favoris du romantisme français, le problème du pittoresque et de la couleur locale ne l'a jamais véritablement préoccupé, parce qu'il était plus curieux des puissances secrètes de l'être que du spectacle de la nature. Il ne voit dans le monde sensible qu'une enveloppe charnelle, qu'une forme concrète qui permet au poète d'exprimer ces réalités supérieures, transcendantes qu'il entrevoit derrière les apparences. Le premier, comme nous le verrons, il eut l'intuition précise des correspondances, le premier il comprit que la poésie gagnait à évoquer, à suggérer les objets au lieu de les décrire. Aurélia et les plus beaux sonnets des Chimères devançant Baudelaire et rejoignent cette mystique de l'obscur et du néant que cultivera le symbolisme.

Gérard de Nerval a mis la poésie en rapport avec l'infini, avec l'invisible, pressentant que l'exploitation du rêve élargirait considérablement le pouvoir de l'imagination. Les premières lignes d'Aurélia ne laissent à ce sujet aucun doute : « Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire et de corne qui nous séparent du monde invisible »¹. Le rêve est pour Nerval un moyen de connaissance, une source d'investigation qui permet de remonter au principe même de l'existence et qui apporte au poète la révélation de la vie surnaturelle. Il est une sorte de communication intuitive avec le mystère de l'au delà. Le rêve de Nerval présente une grande cohérence, une logique fonda-

¹ Aurélia 1, 1.

mentale, il s'agit pour le poète de conquérir le vide et de dissiper la nuit. « Nerval n'endort pas sa conscience, il l'éveille; il n'écrit pas sous la dictée incobérente des puissances obscures, il édifie son rêve et ne le lâche pas avant d'en avoir épuisé le sens »¹. Le poète des Chimères par une implacable lucidité cherche à arracher à l'univers son secret. C'est avec raison que M. Albert Béguin a pu interpréter Aurélia comme la lente et progressive domination du rêve qui menaçait d'envahir son génie. « Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses; de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir »². C'est aux confins de la vie et du rêve, du visible et de l'invisible que Nerval a su créer un nouveau monde poétique. Le rêve que est pour lui « la préfiguration de la vie éternelle »³ et la volonté métaphysique de percer les ténèbres qui enveloppent la conscience sont les ressources profondes de son art. Par ce côté-là il est le précurseur de Mallarmé et de Valéry qui tenteront de soumettre la poésie à la souveraineté totale de la conscience.

L'auteur d'Aurélia eut le premier en France avec Balzac le pressentiment des correspondances, de ces rapports qui unissent le monde réel au monde surnaturel et qui relient étroitement entre eux les divers ordres de sensation. « Selon ma pensée les événements terrestres étaient liés à ceux du monde invisible; c'est un de ces rapports étranges dont je ne me rends pas compte moi-même et qu'il est plus aisé

¹ K. HÆRDENS, G. de Nerval ou la Sagesse romantique, p. 117.

² cité par A. BEGUIN, G. de Nerval, p. 88-89.

³ A. BEGUIN, op. cit. p. 79.

d'indiquer que de définir »¹. Gérard de Nerval a consacré sa poésie à cette recherche inquiète des correspondances qui existent entre l'univers sensible et le monde des essences. Son panthéisme idéaliste et son pythagorisme le poussent à découvrir une sympathie universelle, à dégager du sensible les entités éternelles. C'est bien l'idée de l'unité cosmique et de la spiritualité de la matière que traduit le poème des Chimères, les Vers dorés :

« A la matière même un verbe est attaché...
Souvent dans l'être obscur habite un dieu caché;
Et comme un œil naissant couvert par ses paupières
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres ».

Bien que le monde extérieur soit la projection, l'imparfaite réfraction du monde intérieur, ces deux univers peuvent se compléter par la confrontation qu'opère le poète.

C'est surtout dans un passage d'Aurélia que Nerval a formulé clairement la doctrine des correspondances baudelairiennes : « ... Tout dans la nature prenait des aspects nouveaux, et des voix secrètes sortaient de la plante, des arbres, des animaux, des plus humbles insectes, pour m'avertir et m'enconrager. Le langage de mes compagnons avait des tours mystérieux dont je comprenais le sens, les objets sans forme et sans vie se prêtaient eux-mêmes aux calculs de mon esprit; — des combinaisons de cailloux, des figures d'angles, de fentes ou d'onvertures, des découpures de feuilles, des couleurs, des odeurs et des sons, je voyais sortir des harmonies jusqu'alors inconnues. — Comment, me disais-je, ai-je pu exister si longtemps hors de la nature et sans m'identifier à elle ? Tout

¹ Aurélia 1, 10.

vit, tout agit, tout se correspond; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne indéfinie des choses créées; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles. Captif en ce moment sur la terre, je m'entretiens avec le chœur des astres, qui prend part à mes joies et à mes douleurs »¹. Ce texte, dont on ne saurait méconnaître l'importance a peut-être été inspiré à Nerval par un passage des *Kreisleriana* d'Hoffmann que mentionne Baudelaire dans ses curiosités esthétiques². Les témoignages prouvant que Nerval connaissait les œuvres d'Hoffmann ne manquent certes pas³, c'est pourquoi je crois qu'il n'est pas trop téméraire de supposer que Gérard de Nerval ait été frappé à la lecture de ce fragment des *Kreisleriana*. Quoi qu'il en soit c'est à lui que revient le mérite d'avoir introduit dans la poésie française la notion des correspondances.

L'imagination est déjà pour le poète des Chimères « la reine des facultés », elle a le pouvoir de transfigurer le monde matériel, d'enrichir les objets d'une signification symbolique. « Je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement »⁴. C'est-à-dire que l'imagination partant de la vision de la réalité transpose les données concrètes dans l'ordre idéal afin de les douer d'universalité. Mais Gérard de Nerval n'a pas fait que préciser

¹ Aurélie 2, 6.

² Salon de 1846, de la Couleur.

³ v. l'article de F. CONSTANS dans R.L.C. 1934, p. 337-371, *Artémis* ou les Fleurs du désespoir.

⁴ Aurélie 1, 2.

la fonction de l'imagination, il a découvert la langue des symboles et la puissance allusive de la métaphore par l'alchimie de la vie surnaturelle. Pour un esprit tel que le sien, qui ne distinguait plus radicalement le rêve de la réalité, tout dans la nature prenait spontanément une valeur symbolique. Sa vie et son œuvre ont été subordonnées à la dangereuse exploration des ténèbres qui limitent les possibilités de l'imagination.

Dans le cours de notre étude seules nous importent les Chimères dans l'œuvre poétique de Nerval, parce qu'elles se situent à l'aurore du symbolisme et qu'elles inaugurent l'esthétique de la suggestion. Ces douze ou treize sonnets auraient suffi à assurer la gloire de leur auteur qui n'hésita pas à recourir au prestige de l'hermétisme pour exprimer la part incommunicable de l'être. « Puisque vous avez eu l'imprudence de citer un des sonnets composés dans cet état de rêverie supernaturaliste, comme diraient les Allemands, il faudra que vous les entendiez tous... Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique de Hegel ou les *Mémorables* de Swedenborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible, concédez-moi du moins le mérite de l'expression » écrivait Nerval dans la lettre préface qu'il a mise en tête des *Filles du Feu*. Un poème est pour lui une descente dans les abîmes de l'inconscient. Les images jaillissent comme des efflorescences de rêve projetant d'obscurs prolongements. Par leurs résonances elles sont déjà d'essence sybilline. L'hermétisme du sonnet *Artémis* n'est pas très éloigné du symbolisme mallarméen.

« La Treizième revient... C'est encore la première
 Et c'est toujours la seule, — ou c'est le seul moment;
 Car es-tu reine, ô toi, la première ou dernière ?
 Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant ?..

Aimez qui vous aime du berceau dans la bière;
 Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement;
 C'est la mort — ou la morte... ô délice ô tourment
 La rose qu'elle tient, c'est la Rose trémière.

Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,
 Rose au cœur violet, fleur de Sainte-Gudule;
 As-tu trouvé ta croix dans le désert des cieux ?

Roses blanches, tombez vous insultez nos dieux,
 Tombez fantômes blancs, de votre ciel qui brûle:
 — La sainte de l'abîme est plus sainte à mes yeux ».

Tout ce que l'on peut dire de ce poème avec quelque certitude et sans trahir les intentions de l'auteur, c'est qu'il oppose les deux conceptions qui ont toujours déchiré l'âme de Nerval. L'aspiration chrétienne vers la clarté et la rédemption est symbolisée par les roses blanches, fleurs d'innocence et d'immortalité, tandis que la « rose au cœur violet » incarne la philosophie désespérée du poète, le goût de l'abîme et du néant. Dans ce conflit entre le jour et la nuit Artémis, la déesse de la lune, « la sainte de l'abîme » (Hécate ou Isis par ailleurs) est victorieuse de la mystique de la lumière. Le symbolisme de Gérard est né précisément de ce conflit entre « les soupirs de la sainte et les cris de la fée »¹. La simple image de la rose devient ici le symbole de cette impossibilité dans laquelle se trouve le poète à étreindre l'unité du monde. Les images de Nerval ont un caractère

¹ El Desdichado.

subjectif, elles transposent sur un plan métaphysique le drame et les émotions intimes du poète. « Elles sont pour lui reflets d'états sentimentaux souvent secrets et complexes, allusions lointaines ou encore symboles de réalités invisibles ou de rapports mystiques interprétés selon des préoccupations toutes personnelles »¹. Dans le sonnet *Artémis*, le symbole de la rose est antinomique, il recouvre les deux aspects irréductibles du drame intérieur. Tout repose dans ce poème ésotérique sur la valeur allusive du mot et la puissance évocatrice de l'image.

La métaphore de Gérard de Nerval est une illumination qui jaillit des sources profondes de l'être, elle tire son origine d'un mythe grec ou égyptien que l'imagination du poète adapte à un état d'âme momentané. Le fameux poème *El Desdichado* est particulièrement significatif de cette transfiguration subjective des symboles, de cette recréation des mythes.

« Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie;
Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie
Le fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus, Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...

¹ F. CONSTANS, art. cit. p. 250.

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
 Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
 Les soupirs de la sainte et les cris de la fée ».

En dépit des réminiscences virgiliennes ce poème est nouveau par l'enchaînement irrationnel des images qui s'élèvent à la dignité de symboles en suggérant toutes les complexes sinuosités de l'être. Les métaphores naissent confusément, sans lien logique, mais associées par une sympathie occulte, rapprochées par une attraction indépendante de la volonté du poète. « Ces poètes (il s'agit de Nerval et de Rimbaud) ne choisissent pas leurs mots ou leurs images selon quelque loi d'intelligibilité dont ils seraient convenus avec le commun des mortels: ils élisent ces sonorités et ces allusions pour eux-mêmes intraduisibles, qui éveillent en eux les ondes infinies d'une émotion révélatrice »¹ écrit très justement A. Béguin. Les images de Nerval ne sont pas seulement le reflet de la vie intérieure, elles attestent déjà la présence de cette réalité obscure, infinie que les poètes symbolistes rêveront d'appréhender par l'art de la suggestion et le pouvoir investigateur de l'imagination.

¹ A. BEGUIN, op. cit. p. 91.

CHAPITRE III

LE SYMBOLISME DE VIGNY

La poésie ne doit vivre que
d'ellipses.

(Le Journal d'un Poète)

Comment se fait-il que ni Mallarmé, ni Valéry n'aient rendu au poète des Destinées cet hommage qu'il méritait d'eux ? Alors que le romantisme triomphait, que la spontanéité de l'inspiration et l'abondance de la rhétorique étaient à la mode, Alfred de Vigny conçut une poésie du dépouillement et de la réflexion; le premier il s'avisa de traduire les abstractions de la pensée en recourant au prestige du symbole. C'est l'idée poétique qui chez lui donne l'impulsion fondamentale à l'imagination, qui organise l'architecture des métaphores et leur communique cette transparence, cette impersonnelle universalité. « L'image se développe, s'assimile tous les éléments qui peuvent la compléter, s'organise, devient une réalité vivante qui reste le symbole d'une pensée profonde »¹. Le seul instrument intellectuel qui put favoriser une libération de la littérature personnelle, une évasion du moi romantique était le symbole, susceptible d'élever par la pensée le particulier au général. Avec Vigny l'idée ne reste plus prisonnière du lyrisme, elle acquiert une valeur autonome et se situe à l'origine de la création poétique. « Lorsqu'une

¹ LANSON, Histoire de la littérature française, p. 957.

idée neuve, juste, poétique est tombée de je ne sais où dans mon âme, rien ne peut l'en arracher; elle y germe comme le grain dans une terre labourée sans cesse par l'imagination. En vain je parle, j'agis, j'écris, je pense même sur d'autres choses: je la sens pousser en moi, l'épi mûrit et s'élève, et bientôt il faut que je moissonne ce froment et que j'en forme, autant que je puis, un pain salubre »¹. « Je n'aime point que l'on raconte pour conter. Je pars toujours du fond de l'Idée. Autour de ce centre, je fais tourner une fable qui est la preuve de la pensée et doit s'y attacher par tous les rayons »². Les Idées platoniciennes exercent une véritable tyrannie sur l'imagination de Vigny, elles sont le ressort profond, la source inspiratrice de son art. Le poète n'a-t-il pas écrit dans la Bouteille à la Mer:

« Le vrai Dieu, le Dieu fort est le Dieu des idées ».

Mallarmé quelque trente ans plus tard dira dans la Prose pour des Esseintes:

« Gloire du long désir, Idées
 Tout en moi s'exaltait de voir
 La famille des iridées
 Surgir à ce nouveau devoir ».

L'idée est chez Vigny le fil conducteur du poème, elle préside à son éclosion et à son élaboration, elle en contient la structure. Dès lors la pensée est en quête des images qui l'exprimeront, des symboles qui l'incarneront par leur potentiel d'abstraction et de suggestion. Le poète des Destinées a le don de l'affabulation, il crée déjà de vastes synthèses poétiques, de grandes fictions symboliques par le seul pouvoir

¹ Le Journal d'un poète, 1842.

² cité par B. de La SALLE, A. de Vigny, p. 145.

de la pensée. « Je ne me console de mon immobilité forcée qu'en me réfugiant dans tout ce que la Poésie et la Philosophie ont de plus abstrait »¹ écrivait Vigny à une amie inconnue. Alors que chez Victor Hugo ce sont les images qui recherchent une pensée, chez Vigny ce sont au contraire les idées qui appellent les images, les formes matérielles capables de les exprimer. La métaphore n'est plus un ornement de style comme pour Boileau et les poètes de l'âge classique, elle est l'instrument de la pensée et sa fonction consiste à énoncer des révélations d'ordre intellectuel. Vigny comme Gérard de Nerval pressentit qu'un des rôles de la poésie était de relier le visible à l'invisible, le naturel au surnaturel, de mettre en correspondance le monde de l'objet et celui de la pensée. « La forme extérieure n'est rien qu'un vêtement qui se ploie, se courbe ou s'élève au gré de l'idée fondamentale, et toute la construction de l'édifice, avec l'habileté de ses lignes, ne fait que servir de parure à l'idée, consacrer sa durée et demeurer son plus parfait symbole »². Ce texte ne pourrait-il pas être signé de la main de Baudelaire, ne signifie-t-il pas déjà que « la Terre et ses spectacles » sont « un aperçu, une correspondance du Ciel »³ ?

Le symbole, pour Alfred de Vigny, implique une évasion du réel, il est à mi chemin sur la route qui conduit à l'Eden des Idées, il rend vivantes les conceptions abstraites de l'esprit. « Le symbole soutient l'esprit dans l'adoration comme le chiffre dans le calcul »⁴. Par l'alchimie de l'image le poète veut rendre tangible le mystère de la création et faire étin-

¹ cité par B. de La SALLE, A. de Vigny, p. 309.

² cité par P. MOREAU, Les Destinées d'A. de Vigny, p. 140.

³ L'Art romantique, Théophile Gautier 3.

⁴ cité par M. DORISON, Vigny poète philosophe, p. 238.

celer la pureté essentielle de l'idée, en dehors de sa gangue matérielle. Mais une pensée ne vaut poétiquement que par la forme qu'elle revêtira, et Vigny en était conscient, lorsqu'il écrivit dans son *Journal d'un Poète*: « Ma tête pour concevoir et retenir les idées positives est forcée de les jeter dans le domaine de l'imagination »¹. Vigny fait ici indirectement l'aveu de l'écueil auquel se heurte sa poésie: chez lui le symbole ne recouvre pas exactement la pensée, il y a un certain hiatus entre l'image et l'idée, la fusion n'est pas complète, l'interpénétration ne se fait pas naturellement. « L'image n'est pas d'ordinaire, dans la conception de Vigny, contemporaine et inséparable de l'idée; elle n'en est pas le vêtement naturel, la forme indispensable; elle ne lui est pas unie comme le corps à l'âme; elle se présente après coup, à la suite et par surcroît, sous l'espèce d'une comparaison plus ou moins étendue, d'un ornement poétique laborieusement trouvé, péniblement appliqué, dont l'auteur emprunte le motif dans certains cas à la nature, dans d'autres, au moins aussi nombreux aux souvenirs qu'il a retenus de ses lectures »². Le symbole de Vigny reste encore un signe trop extérieur à l'idée, parfois même les deux termes de la comparaison ne fusionnent pas, ils demeurent distincts l'un de l'autre malgré l'effort visible du poète pour les associer. Voici deux exemples révélateurs, le premier emprunté à la *Frégate la Sérieuse*, le second extrait de la *Flûte*:

« Une fois, par malheur, si vous avez pris terre
Peut-être qu'un de vous, sur un lac solitaire

¹ 1824.

² E. ESTEVE, *L'Invention et l'art dans la poésie de Vigny*, Cor. 25 nov. 1923, v. aussi *Pensée et art de Vigny*.

Aura vu, comme moi, quelque cygne endormi
 Qui se laissait au vent balancer à demi.
 Sa tête nonchalante, en arrière appuyée
 Se cache dans la plume au soleil essuyée:
 Son poitrail est lavé par le flot transparent,
 Comme un écueil où l'eau se joue en expirant;
 Le duvet qu'en passant l'air dérobe à sa plume
 Autour de lui s'envole et se mêle à l'écume;
 Une aile est son coussin, l'autre est son éventail;
 Il dort et de son pied le large gouvernail
 Trouble encore, en ramant, l'eau tournoyante et douce,
 Tandis que sur ses flancs se forme un lit de mousse,
 De feuilles et de joncs, et d'herbages errants
 Qu'apportent près de lui d'invisibles courants ».

« Laisant donc les couvents, panthéistes ou non
 Sur la poupe d'un drame il inscrivit son nom
 Et vogua sur ces mers aux trompeuses étoiles;
 Mais, faute de savoir, il sombra sous ses voiles
 Avant d'avoir montré son pavillon aux airs.
 Alors rien devant lui que flots noirs et déserts,
 L'océan du travail si chargé de tempêtes
 Où chaque vague emporte et brise mille têtes
 Là, flottant quelques jours sans force et sans fanal
 Son esprit surnagea dans les plis d'un journal,
 Radeau désespéré que trop souvent déploie
 L'équipage affamé qui se perd, et se noie.
 Il s'y noya de même et de même ayant faim
 Fit ce que fait tout homme invalide et sans pain ».

Ces deux comparaisons développées de la frégate amarrée avec un cygne, des déboires de la vie avec un navire en détresse au milieu de l'océan montrent combien Vigny avait de difficultés à incarner son idée dans les objets, à identifier dans la métaphore les deux pôles de la comparaison. Dans les magni-

fiques symboles de la Maison du Berger il y parvient au contraire avec une maîtrise qui ne nous laisse pas soupçonner cette déficience.

« Si ton âme enchaînée ainsi que l'est mou âme
Lasse de son boulet et de son pain amer
Sur sa galère en deuil laisse tomber sa rame,
Penche sa tête pâle et pleure sur la mer ».

« Ta pensée a des bonds comme ceux d'une gazelle ».

« L'herbe élève à tes pieds son nuage des soirs
Et le soupir d'adieu du soleil à la terre
Balance les beaux lis comme des encensoirs ».

On a démontré à plus d'une reprise que l'imagination de Vigny était livresque, constamment alimentée par la lecture de ses poètes et de ses écrivains favoris. Elle transpose des matériaux fournis par la documentation en leur prêtant une valeur symbolique, elle rajeunit et adapte à la pensée des éléments qu'elle a empruntés à Byron ou à Chénier, à Bernardin de Saint Pierre ou à Chateaubriand. On a pu établir avec certitude que le symbole de la maison roulante a été suggéré à Vigny par un passage du livre 10 des *Martyrs*, que l'image de la Bouteille à la Mer trouve son origine dans une anecdote que raconte Bernardin de Saint Pierre au chapitre 4 de ses *Études de la Nature*: Christophe Colomb menacé par la tempête au milieu de l'Atlantique aurait enfermé dans un tonneau abandonné aux flots, l'histoire de sa découverte. Et Bernardin de Saint Pierre ajoute: « Une simple bouteille de verre pouvait la conserver des siècles à la surface des mers et la porter plus d'une fois d'un pôle à l'autre »¹.

¹ V. E. ESTEVE, A. de Vigny et B. de Saint-Pierre, *Portgine d'un symbole*, R.H.L.F. 1918.

Les œuvres de Chénier et de Chateaubriand surtout ont été pour l'imagination de Vigny de précieuses sources de métaphores, qu'il s'agisse d'imitations conscientes ou de simples suggestions d'images. Quoi qu'il en soit notre poète ne se contentait pas d'imiter, mais il s'ingéniait à transposer ces comparaisons qui lui étaient dictées par d'autres poètes.

- C. « Le jeune enfant de loin croit entendre sa voix,
Et du fond des roseaux pour adoucir sa peine,
Lui répond d'une voix inentendue et vaine ».
(Les Bucoliques, Hylas)
- V. « Ainsi qu'un jeune enfant s'attachant aux roseaux
Tente de faibles cris étouffés sous les eaux ».
(Eloa)
- C. « ... Mais dans son flanc
Traîne le plomb mortel qui fait couler le sang ».
(Élégie 35)
- V. « Il sent le plomb chasseur fondre dans sa blessure ».
(Eloa)
- C. « Vois la pourpre des fleurs dont le pêcher se pare ».
(Les Idylles, la Liberté)
- V. « Et la pêche au duvet de pourpre coloré ».
(la Dryade)

Voici un autre exemple caractéristique mentionné par Estève¹, Chateaubriand avait écrit dans les *Martyrs*: « L'astre humide et tremblant qui précède les pas du matin, cette autre planète qui paraît comme un diamant dans la chevelure d'or du soleil ». Et Vigny transcrit poétiquement dans *Eloa*:

¹ E. ESTÈVE, *Pensée et art de Vigny*, p. 240.

« Diamant radieux que sur son front vermeil
Parmi ses cheveux d'or a posé le soleil ».

De même l'invocation à la nuit dans *Eloa* serait un amalgame de deux descriptions de Chateaubriand dans *Atala* et le *Génie du Christianisme*. On pourra toutefois faire remarquer que la plupart de ces emprunts appartiennent aux *Poèmes Antiques et Modernes*, et non pas aux *Destinées* dans lesquelles Vigny atteint à une maîtrise beaucoup plus parfaite du symbolisme.

Les images de Vigny ne relèvent pas de la pure spontanéité comme celles de Lamartine ou de Hugo, elles ne sont pas d'une généreuse et facile abondance, elles s'élaborent péniblement, naissent de l'effort intellectuel du poète qui adapte sa pensée à une forme objective. « A des richesses empruntées imposer sa marque propre, avec des éléments de provenance diverse, produire une combinaison nouvelle, harmonieuse et originale, tel est le problème qui s'est constamment posé à Vigny »¹. C'est à force de condensation et de réduction, de recherche et de généralisation que Vigny est parvenu à concilier en lui les exigences de l'art et celles de la pensée. Toutes ses métaphores dénotent un caractère volontaire et réfléchi. Pour Vigny, comme pour Mallarmé et Valéry plus tard, la poésie opère l'union mystique des données de la raison et de l'intuition en une sorte de cristallisation pure qui transparaît dans les métaphores. C'est ce qui explique le caractère intentionnel, prémédité de son art et de ses symboles.

Souvent encore les images des *Poèmes Antiques et Modernes* appartiennent à la tradition métaphorique la plus banale

¹ E. ESTEVE, art. cit.

et la plus usée. Ce sont des « pieds de neige », un « con d'ivoire », « un sein d'albâtre ». Dans Eloa les images clichés ne manquent pas :

« Son beau front est serein et pur comme un beau lis ».

« Une paupière d'or voila ses yeux d'azur ».

Les métaphores des Poèmes Antiques et Modernes n'échappent non plus au goût romantique du pittoresque, comme Hugo et Musset, Vigny s'essaye à des effets de couleurs, de contrastes lumineux.

« Dès l'heure où la rosée humecte l'or des sables
Et balance sa perle au sommet des érables ». (Moïse)

« Comme le papillon sur ses ailes poudreuses
Porte aux gazons émus des peuplades de fleurs ». (Eloa)

« Quand la lune au front pur, reine des nuits d'été
Verse au gazon bleuâtre un regard argenté ». (la Dryade)

« Elle avait au soleil levant
Toutes les couleurs de l'agate,
Ses voiles luisaient le matin
Comme des ballons de satin ». (La Frégate la Sérieuse)

Le seul poème des Destinées qui trahisse encore une intention pittoresque est la Mort du Loup, mais les images en sont d'un coloris riche et précis, d'une intensité visionnaire.

« Les nuages couraient sur la lune enflammée
Comme sur l'incendie on voit fuir la fumée ».

« La girouette en deuil criait au firmament ».

Le recueil posthume de Vigny offre plutôt une poésie pure et dépouillée de tout artificiel, de tout procédé reçu. La métaphore est hrève, vigoureuse, chargée d'une étonnante densité,

elle s'incorpore plus étroitement à l'idée et s'organise en symbole.

« La forêt a voilé ses colonnes profondes ».

« Les grands pays muets longuement s'étendront ».

(La Maison du Berger)

« Toujours voir serpenter la vipère dorée

Qui se traîne en sa fange et se croit ignorée ».

(la Colère de Samson)

« ... Il cherche au firmament

Si l'Ange ne luit pas au fond de quelque étoile ».

(le Mont des Oliviers)

« Colombe au bec d'airain, visible Saint-Esprit ».

(L'Esprit pur)

Afin de marquer cette évolution du poète vers le symbole il est plus révélateur d'étudier l'usage que Vigny a fait des images tirées des pierres précieuses. Dans les Poèmes Antiques et Modernes le diamant, la perle, le corail, le cristal ne sont que des ornements poétiques, qui donnent à la métaphore plus de relief et de pittoresque.

« Des Séraphins penchés l'une de diamant ».

« Il promène en des lieux voisins de la lumière

Ses plumes de corail qui craignent la poussière ». (Eloa)

« Et la perle habitait son palais de cristal ». (Le Déluge)

« Dans un cristal liquide on croit que l'ivoire

Se plonge, quand son corps sous l'eau même éclairé

Du ruisseau pur et frais touche le fond doré ». (le Bain)

Si dans les Destinées la pierre précieuse par son éclat n'a encore quelquefois qu'une valeur décorative

« Mes marches d'émeraude et mes parvis d'albâtre »,
(la Maison du Berger)

« Ces diamants en feu qui tremblent sur ma tête ». (Wanda)

la perle et le diamant sont devenus un symbole, le symbole de la transparence et de la pureté de l'art, de la pérennité de la poésie. « La Poésie. Lamartine dit souvent que ce n'est qu'une volupté. Cela peut être pour la forme, mais qui empêche qu'elle ne soit une volupté couvrant la pensée et la rendant lumineuse par l'éclat de son cristal conservateur. J'y ferai mon possible »¹. Le diamant projette de subtiles irradiations en même temps qu'il concentre et cristallise les lumières intuitives de la pensée.

« Poésie, ô trésor, perle de la pensée ».

« Comment se garderaient les profondes pensées
Sans rassembler leurs feux dans ton diamant pur
Qui conserve si bien leurs splendeurs condensées ».

« Diamants sans rival que tes feux illuminent
Les pas lents et tardifs de l'humaine Raison ».

(la Maison du Berger)

« Le Diamant, c'est l'art des choses idéales
Et ses rayons d'argent, d'or, de pourpre et d'azur
Ne cessent de lancer les deux lueurs égales
Des pensers les plus beaux, de l'amour le plus pur ».

(Les Oracles)

Eva n'est-elle pas, en dépit des assertions de M. Martino qui veut y reconnaître la vicomtesse du Plessis², la personification idéale, le symbole vivant de toute grande poésie, la déesse des idées et du « pur enthousiasme » ? Vigny a

¹ cité par R. de La SALLE, op. cit. p. 311.

² La Maison du Berger, R. Univ. 1913.

condensé dans un être féminin, un peu abstrait, les éléments caractéristiques de la vie et de l'art. De même comme l'a écrit avec raison Bertrand de la Salle « la poésie c'est la Bouteille elle-même, le cristal préservateur ayant trouvé une incarnation, une forme plus familière »¹. La Bouteille à la Mer symbolise la lutte de l'esprit qui veut triompher de la vie (n'est-ce pas là le thème du Cimetière marin), la lutte de la poésie qui veut gagner l'éternité, vaincre le temps par la durée. L'image prend toute son extension, elle arrive à la limite du symbole et elle peut faire l'objet d'une interprétation. La mer représente le mépris de la foule et le hasard, tandis que la bouteille est le précieux refuge hermétiquement clos de la pensée poétique. Le remarquable mythe de la Momie dans *Daphné* ne prend-il pas aussi la même signification platonicienne: le cristal, qui préserve la momie de toute profanation humaine, est le symbole de cette enveloppe conservatrice qui contient l'idée et ses divines clartés.

On peut regretter que Vigny n'ait pas développé poétiquement le thème métaphysique qu'il a esquissé dans son *Journal d'un Poète* sous le titre: le Compas ou la Prière de Descartes². « La pensée est semblable au compas qui perce le point sur lequel il tourne, quoique sa seconde branche décrive un cercle éloigné. L'homme succombe sous son travail et est percé par le compas; mais la ligne que l'autre branche a décrite reste gravée à jamais pour le bien des races futures ». Ce symbole devait servir de prétexte à faire valoir les difficultés de la poésie et le rayonnement de la pensée, en même temps que les dangers auxquels expose le culte trop exclusif

¹ *op. cit.* p. 372.

² *Poèmes à faire.*

des Idées. Le poème aurait été un avertissement prophétique annonçant la catastrophe d'Igitur.

Vigny emprunte ses images tantôt à la nature: l'aurore (la Maison du Berger) un désert de sables (les Oracles) le loup, tantôt au monde des objets: des pierres précieuses, une flûte, un collier (les Destinées) une bouteille, une roue, une fournaise (Paris) un compas, une herse (le Journal d'un Poète), plus souvent enfin à l'histoire biblique et à des scènes humaines qu'il transpose: Moïse, Samson, Jésus-Christ, Eloa, Eva, la Sauvage, Wanda¹. Ce « besoin d'illustrer des idées abstraites par des personnages représentatifs »² est tout à fait caractéristique du symbolisme de Vigny. Son imagination a le don d'incarner la pensée dans une figure mythique, de traduire une vérité intérieure à travers une personnification douée d'une réalité souvent abstruse et complexe. Le symbole se dégage du caractère même du héros jusqu'à représenter le drame de la destinée et de la conscience, jusqu'à énoncer une conception philosophique. « Le seul mérite qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre, dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique »³. Ce sont Moïse proclamant le don fatal du génie astreint à vivre dans la solitude, Eloa que la pitié amène à succomber à la tentation, Samson désabusé et trahi, Jésus-Christ exprimant le doute, l'inquiétude métaphysique de l'humanité devant l'énigme du monde, le pauvre flûtiste qui

¹ v. la classification des symboles de Vigny, établie par P. Moreau, d'après leur nature, leur origine et les rapports qu'ils entretiennent avec les idées, les Destinées d'A. de Vigny, p. 160-165.

² B. de La SALLE, op. cit. p. 290.

³ Préface aux Poèmes antiques et modernes.

enseigne les difficultés de la création artistique, Eva idéalisation de la femme inspiratrice, divination de la poésie, Wanda symbolisant le tristesse et le désespoir de toute une nation. Un homme ne vaut pour Vigny que par l'idée qu'il représente, que par les souffrances qu'il peut éprouver. « Chaque homme n'est que l'image d'une idée de l'esprit général » dit encore le *Journal d'un Poète*¹. L'auteur des *Destinées* passe à bon droit pour le créateur du mythe philosophique, vaste architecture intellectuelle qui devait séduire l'imagination de plus d'un poète français.

Alfred de Vigny est à côté de Baudelaire (on l'oublie trop volontiers) le plus authentique précurseur du symbolisme. Dans les dernières années de sa vie il s'est réfugié dans le culte de la pensée, dans la dévotion au règne de l'Esprit Pur.

« Ton règne est arrivé, Pur Esprit, roi du monde ».

C'est déjà dans une forme du narcissisme valérien, dans la recherche passionnée du moi qu'il a trouvé les germes d'une certaine impuissance.

« Sais-tu que pour punir l'homme, sa créature
D'avoir porté la main sur l'arbre du savoir,
Dieu permit qu'avant tout, de l'amour de soi-même
En tout temps, à tout âge, il fit son bien suprême,
Tourmenté de s'aimer, tourmenté de se voir ».

(la Maison du Berger)

« Je peux en ce miroir me connaître moi-même
Juge toujours nouveau de mes travaux passés ». (L'Esprit Pur)

¹ 1829.

Le thème de la défaite et du silence qui occupe une place centrale dans les Destinées (la Colère de Samson, la Mort du Loup, le Mont des Oliviers) deviendra chez Mallarmé le thème de l'angoisse et de l'impuissance, de la stérilité et de la catastrophe.

Seulement, comme l'a remarqué P. Moreau, le cercle des symboles de Vigny est restreint, pauvre même; l'image tend à se préciser, mais il est rare qu'elle se renouvelle foncièrement ou qu'elle évolue dans sa signification. « A la même image correspondent parfois des idées différentes. Des femmes aux ongles cruels sont ici les Destinées, là les Peines éternelles. La chaîne et le collier sont tantôt la Destinée, tantôt la discipline russe... Le cristal est ici le symbole de la religion, là de la poésie et de l'art »¹. Le symbolisme de Vigny a été limité par une certaine indigence d'invention. Son imagination n'eut même pas volontiers recours à l'allégorie, bien que cette figure pût correspondre à son génie de l'abstraction. Il ne l'a guère utilisée d'une manière systématique que dans un poème fort médiocre le Malheur et dans le prologue aux Destinées pour mettre en scène la Fatalité. Sinon dans l'ensemble de son œuvre on n'en rencontre que quelques exemples disséminés.

« L'inquiète Insomnie abandonnait sa proie ». (Eloa)

« Jamais la Rêverie amoureuse et paisible

N'y verra sans horreur son pied blanc attaché ».

« Béni soit le Commerce au hardi caducée ».

(la Maison du Berger)

La métaphore de Vigny tend au dépouillement, à la concentration, à l'imprécision, au vague suggestif, elle affecte déjà

¹ op. cit. p. 158-159.

une tournure elliptique. « Le récit froid et détaillé n'appartient qu'à la prose. La poésie ne doit vivre que d'ellipses »¹. Dans les Destinées l'imagination du poète s'attache plus à rendre le mouvement des choses que leur forme ou leur couleur. Vigny possède le don de l'image dynamique, il se plaît à brosser de vastes fresques maritimes et célestes, il anime ses conceptions abstraites en les mettant en rapport avec les forces mouvantes de la nature.

« Je commande à la nuit de déchirer ses voiles ».

« Je renverse les monts sous les ailes des vents ». (Moïse)

« Ta pensée a des bonds comme ceux des gazelles ».

(la Maison du Berger)

« Et le sable mouvant des constitutions ». (les Oracles)

« L'équateur hérissé des longs méridiens ».

« Et si tes lourds filets, ô pêcheur, avaient pris

L'or qui toujours serpente aux veines du Mexique ».

(La Bouteille à la Mer)

Vigny en même temps que Nerval pressentit que la poésie allait devenir un art de suggestion qui se plierait aux révélations de la pensée plutôt qu'aux expériences de la sensibilité. Son idéalisme l'encourageait à concevoir un symbolisme à la fois subjectif et général, tandis que le symbolisme de Hugo restait extérieur, matériel et soumis à la sensation. Ainsi grâce à la condensation et au dynamisme des images, à la densité abstraite de la pensée, les Destinées conservent une grande part d'actualité, parce qu'elles inauguraient au 19^e siècle le courant de la poésie philosophique.

¹ Le Journal d'un Poète 1844.

CHAPITRE IV

HUGO OU LA PRIMAUTÉ DE L'IMAGINATION

« Il faut que le songeur soit
plus fort que le songe ».
(Post Scriptum de ma Vie)

Si Lamartine l'emporte sur Hugo par un sens plus pur de l'harmonie verbale, si Vigny a l'avantage sur lui d'être un profond penseur, le poète de la Légende des Siècles les surpasse tous deux par l'ampleur et le dynamisme de son imagination. Ses détracteurs les plus acbaroés ne sauraient lui refuser ce don exceptionnel de forger des métaphores, des symboles et des mythes avec une souveraineté et une maîtrise qu'il fut seul à posséder, ils pourront tout au plus déplorer cette tyrannie que l'imagination exerce sur son art au détriment de l'intelligence et de la raison. Elle est la source et le principe du génie de Hugo, cette « reine des facultés » sur laquelle le poète a concentré toute son énergie créatrice. « Aucune faculté de l'esprit ne s'enfonce et ne creuse plus que l'imagination; c'est la plus grande plongeuse »¹. Sa fonction est d'atteindre à l'absolu, d'appréhender l'infini, de sonder l'inexprimable. Hugo la considère comme le plus puissant instrument d'investigation poétique, elle

¹ W. Shakespeare, 2, 1.

découvre, crée, invente, affermie par les données de l'intuition. Léopold Mabilleau a fort bien caractérisé le pouvoir de son imagination, pour autant qu'il est possible de le faire en une phrase: elle est une « impressionnabilité toujours éveillée aux spectacles changeants du monde, une perception rapide et intense des formes expressives, une collaboration de l'esprit à la vision, qui fait jaillir une image là où il n'y avait qu'une apparence matérielle, qui, d'une rencontre de couleurs et de lignes, tire de la pensée et de l'émotion, qui enfin interprète toute sensation et symbolise toute figure »¹. En effet chez Victor Hugo l'imagination englobe toutes les facultés de l'esprit. La pensée est seconde, elle se développe bien plutôt par accumulation de métaphores que par association d'idées. L'image ne naît pas à l'occasion d'une pensée, mais elle forge la pensée et l'entraîne à sa suite dans son tourbillon. Alors que Vigny trouvait difficilement des images adéquates à ses idées, Hugo n'a pas toujours pu incorporer une solide pensée au flux de ses images. Il l'a certainement senti pour avoir affirmé l'identité de l'image et de l'idée: « image et idée sont le même mot »². Paul Eluard dira plus justement et plus finement: « les images pensent pour moi »³. Cette formule s'applique aussi bien à Victor Hugo qu'au poète de la Vie immédiate, puisque les idées se présentent à lui sous la forme de métaphores, que leur éclosion dépend en quelque sorte de cette métamorphose du réel qu'opère spontanément l'imagination.

¹ V. Hugo, p. 31. Nous nous référerons souvent à cette étude qui reste la meilleure et la plus complète que l'on ait donnée sur la nature et les sources de l'imagination de Hugo.

² Post Scriptum de ma Vie, I, le Goût.

³ L'Amour la Poésie, p. 122.

Essentiellement active et productrice elle recourt au prestige immédiat de la sensation de telle sorte que les perceptions vraies et les perceptions imaginaires se confondent sans que l'on puisse distinguer leur valeur propre. Il ne subsiste que l'image directrice qui suscite autour d'elle tout un faisceau de métaphores. Voici un exemple de ce procédé de composition, très fréquent chez Hugo et que Claudel a appelé « la phrase »¹.

« Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle
 Que l'œil croit voir, vêtue en dansense espagnole,
 Apparaître soudain par le trou vif et clair
 Que ferait en s'ouvrant une porte de l'air.
 Elle vient, secouant sur les toits léthargiques
 Son tablier d'argent plein de notes magiques;
 Réveillant sans pitié les dormeurs ennuyeux
 Sautant à petit pas comme un oiseau joyeux... » (R.O. 18)

La signification n'apparaît qu'après que la sensation a déployé en largeur et en profondeur ces gerbes d'images qu'elle contient implicitement. Ainsi l'imagination du poète procède par amplification, par la progression des métaphores elle enveloppe peu à peu la pensée.

Il ne nous est pas possible ici d'étudier en détail tous les vastes problèmes que soulève l'œuvre poétique de Hugo dans ses rapports avec les images et les mythes, un ouvrage de cinq cents pages y suffirait à peine, c'est pourquoi nous nous contenterons de dégager tout d'abord les principales lois de son imagination, de montrer l'utilisation qu'elle a faite des sources sensorielles et enfin de marquer les étapes de l'évolution du poète vers le symbole.

¹ v. Réflexions et Propositions sur le vers français dans Positions et Propositions I, p. 27-31.

A) *Les lois de son Imagination*

Malgré sa démesure et son caractère apparemment désordonné, l'imagination de Hugo obéit à un certain nombre de lois qu'il importe de faire ressortir pour comprendre la portée de son originalité. Ces lois qui gouvernent chez lui l'invention peuvent se ramener au nombre de sept: le verbalisme, la fidélité à la réalité concrète, l'animisme, la déformation, la simplification, l'antithèse et la persistance des thèmes métaphoriques.

Aucune poésie en France n'a jamais accordé plus de crédit au verbe que celle de Hugo, aussi *le verbalisme* est-il une des racines les plus profondes de son imagination. Le mot est appelé à jouer un rôle primordial chez le poète des Contemplations, il n'est plus un pur signe ou un simple moyen d'expression, mais un « être vivant », une puissance active qui sollicite la collaboration de la mémoire et de l'imagination. Les mots participent du dynamisme poétique, ils communiquent avec la part la plus secrète de l'être puisqu'ils sont comme le dit Hugo « les passants mystérieux de l'âme »¹. Aucun terme n'est a priori indigne de susciter une émotion poétique et une expression jugée communément triviale peut fort bien être le germe d'une riche métaphore. D'objets poétiquement méprisables Hugo a su tirer des images imprévues et nouvelles.

« Et sur la mer qui reflète
L'aube au sourire d'émail,
La bruyère violette
Met au vieux mont un camail ». (C2, 1, 14)

¹ C. 2, Suite de la Réponse à un Acte d'accusation.

« Une fille qui dans la Marne
Lavait des torchons radieux ». (C.R.B. 1, 4, 7)

En « parfait magicien » de la langue française qu'il est, il restitue aux mots leur valeur étymologique ou leur prête une signification plus étendue. L'imagination de Hugo est donc essentiellement verbale, c'est-à-dire que ses métaphores sont soumises à la suggestion des mots qui en déterminent la forme et le mouvement. Mais ce puissant verbalisme, tout en desservant son génie, est aussi l'écueil de sa poésie. Souvent l'équilibre entre les mots et la vision est rompu au profit des mots « qui accumulent tragiquement et passionnément leurs corps pour exprimer l'incorporel »¹. Dans certains poèmes des Contemplations (Ibo, les Mages) et de la Légende des Siècles (la Vision de Dante, Abîme) dans Dieu et la Fin de Satan Hugo cède à une sorte d'automatisme incontrôlé, il se laisse griser par la vertu des mots, un peu comme les surréalistes s'abandonnent à la dictée de leur inconscient. Le mot, principe créateur de sa poésie, est générateur d'images et de pensées, c'est pourquoi l'auteur de la Réponse à un Acte d'Accusation n'a pas hésité à l'identifier au Verbe, au Logos divin.

« Car le mot c'est le Verbe, et le Verbe c'est Dieu ».

Il est dans sa poésie un facteur d'une autre nature et dont l'importance est tout aussi considérable: c'est *la fidélité de l'expression à la réalité concrète*. Dans la préface des Rayons et des Ombres Hugo nous dit que le poète bénéficie d'un double regard, celui de l'observation et celui de l'imagination. Dans son œuvre poétique il s'est toujours préoccupé de les

¹ A. THIBAUDET, Situation de V. Hugo, R.P. 15 mai 1935.

concilier, tout en leur laissant à chacun leur part dans des proportions qui d'ailleurs ont varié. Par exemple dans les quatre recueils lyriques et dans les *Chansons des Rues* et des *Bois* l'observation du réel tend à l'emporter, dans les *Contemplations*, dans la *Légende* et les recueils posthumes la création purement imaginaire prédomine nettement. Malgré leur spiritualisation progressive les métaphores de Hugo ne perdront jamais véritablement le contact avec l'univers sensible, parce que son imagination aura toujours besoin de « l'excitation diffuse du dehors »¹, de cette enveloppe concrète, de cette gangue matérielle qui lui fournit l'aliment indispensable. Même la vision hallucinée s'appuiera sur la réalité des objets, car comme l'a écrit magnifiquement le poète :

« La nature ignorée et sainte a de ces gouffres
Où le visionnaire a besoin du réel ». (L.S. 36, 15)

Hugo veut rendre sensible le mystère de la création et son esprit foncièrement réaliste qui se refuse à considérer l'abstraction en elle-même ramène tout à la sensation. Le choix de ses images trahit bien ce souci de l'exactitude du détail.

« Casques brisés roulant comme des cruches vides ». (L.S. 15, 1,9)

« Ces hommes écaillés de lumière et de braise ». (L.S. 21, 2, 5)

« L'obscurité faisait des plis comme un linceul ». (T.L. 1, 1)

« L'ardent vaisseau qui traîne à travers le flot bleu

Ses noirs poumons de houille et son souffle de feu ». (T. L. 3, 10)

Cette prédilection pour les éléments concrets, qui trouve sa traduction philosophique dans l'idée pythagoricienne de la

¹ F. BRUNETIERE, *L'Evolution de la Poésie lyrique en France au 19^e siècle*, t. 1, p. 194.

sensibilité de la matière¹ nous aidera à montrer par la suite combien le symbolisme de Hugo se distingue radicalement de celui de Mallarmé.

Une des conséquences immédiates de cette fidélité à la sensation est ce que nous appellerons faute d'autre terme, *l'animisme*, c'est-à-dire le don de rendre mobile, vivant, l'inanimé. Le pouvoir dynamisant de l'imagination s'exerce principalement sur les objets inertes de la nature et sur les personnifications abstraites de la pensée. Il spiritualise la matière, prête une âme aux objets et les traite comme des êtres vivants capables de penser et de s'émonvoir.

« Le froncement pensif du sourcil des rochers ».

« La végétation aux mille têtes songe ». (L.S. 22, 2)

« C'est la larme échappée aux cils de la nuée ». (D. p. 68)

Il leur donne une physionomie, une expression, met leur activité en parallèle avec des gestes quotidiens de l'homme.

« Et les bois dans les lointains bleus

Couvrent de leur rousse fourrure

L'épaule des côteaux frileux ». (V.L. 5, 2)

« La grenade montrant sa chair sous sa tunique ». (L.S. 22, 2)

Comme l'imagination de Hugo est inapte à noter et à concevoir l'abstraction pure, elle fait pour les idées exactement l'opération inverse, elle les matérialise et les représente sous une forme sensible. Cette traduction concrète de l'abstrait est un procédé constant chez lui et dont il a tiré des métaphores d'une rare beauté.

¹ v. en particulier Ce que dit la Bouche d'ombre et le Satyre.

« L'Eden pudique et nu s'éveillait mollement ». (L.S. 2,1,1)

« La mort est là, vannant les âmes dans un crible ». (C2, 3, 12)

« Quand verrons-nous...

Notre chair ténébreuse en rayons se dissoudre

Et nos pieds faits de nuit éclore en ailes d'or ». (C2, 6, 3)

Son imagination brosse de véritables fresques en incorporant la pensée à la réalité matérielle.

« Mon esprit, qui du doute a senti la piqure,

Habite, âpre songeur, la rêverie obscure

Aux flots plombés et bleus

Lac hideux où l'horreur tord ses bras, pâle nymphe,

Et qui fait boire une eau morte comme la lymphe

Au rocher scrofuleux ». (C2, 6, 6, 1)

Lorsqu'il veut exprimer une pensée philosophique ou une idée morale, il ne procède pas autrement. Le monde est « une meule à broyer la pensée » (D. p. 133) et la création est « une grande roue qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un » (C2, 4, 15). Enrichie au contact du réel l'image philosophique tend à devenir un mythe.

De même que le peintre ne reproduit pas sur sa toile ce qu'il voit, mais ce qu'il sent, Hugo ne se contente pas de traduire exactement la vision immédiate de la nature, il lui fait subir une transposition ou plus exactement une *déformation*. Dès que son imagination a pris possession des choses, elle les altère et les transfigure. Cette amplification des données sensibles, qui était à l'origine naturelle, instinctive, est devenue voulue et provoquée. Il ne s'agit plus seulement d'un procédé, mais d'un tic, d'une habitude consciente à grossir démesurément les linéaments que propose la sensation. Cette ontrance n'est que la conséquence fatale de ce goût

de l'étrange et du monstrueux auquel l'imagination apocalyptique de Hugo faisait parfois de regrettables concessions. C'est pourquoi certaines de ses images pèchent par exagération, sentent l'emphase et la bouffissure.

- « Et son sourcil abrite un astre
Et sous son crâne un ciel bleuit ». (C2, 6, 23, 5)
- « Pustules ouvrez-vous et semez des étoiles ». (F.S. p. 52)
- « Avril n'est que le rêve érotique du gouffre,
Une pollution nocturne de ruisseaux,
De rameaux, de parfums, d'aube et de chants d'oiseaux ».
(D. p. 80-81)

Mais comme le montrent ces exemples la loi de la déformation du réel ne contredit nullement celle de la fidélité à la sensation, elles ne font que se compléter et s'amalgamer.

D'autre part son génie de primitif, ses tendances à la généralisation l'incitent à réduire les données du monde concret à leurs caractères essentiels et déterminants. Cette simplification n'est d'ailleurs pas propre à Victor Hugo, c'est là un phénomène connu de tous les poètes, puisque l'image ne peut jamais étreindre qu'une part de la réalité, et cette réduction s'opère mécaniquement sans que le poète ait besoin d'intervenir.

Dans une telle étude nous ne saurions négliger l'antithèse qui est la figure que l'imagination de Hugo a le plus fréquemment utilisée et que sa pensée a choisie pour s'exprimer d'une manière totale. Le contraste d'abord purement matériel de l'ombre et de la lumière prend à partir des Châtiments une signification philosophique, il symbolise le dualisme fondamental du bien et du mal, de l'esprit et de la matière. L'antithèse offre chez Victor Hugo un caractère tout à fait

généralisé, elle s'étend aussi bien aux formes et aux couleurs qu'aux aspects physiques des objets et aux idées, car à n'en pas douter, comme le dit Georges Brunet « il ne s'agit pas pour lui d'un simple jeu, mais d'une réalité vécue, accrochée à ses fibres les plus secrètes, d'un mystère irritant et douloureux »¹. Elle est la forme que les métaphores du poète adoptent le plus volontiers et le plus naturellement parce qu'elle satisfait en lui à la fois le besoin de l'équilibre, de la symétrie et le goût des oppositions violentes. Les antithèses colorées tendent de plus en plus à se résorber dans le contraste de l'ombre et de la lumière, du noir et du blanc. C'est ainsi que Hugo excelle à recréer de ces atmosphères de clair obscur aux heures indécises de l'aube et du crépuscule, il y trouve une source intarissable de métaphores toujours renouvelées.

« Sur l'horizon lugubre apparaît le matin,
Face rose qui rit avec ses dents de perles ». (C1, 4, 10)

« Ils jettent dans l'azur des cônes d'ombre énorme ». (C2, 3, 30, 2)

« Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre ».
(L.S. 2, 6)

« Ses ulcères de feu sous une lèpre d'ombre ». (F.S. p. 14)

« Le soleil clignotant sous un brouillard obscur ». (T.L. 3, 40)

Parfois l'image s'élargit jusqu'à se revêtir d'une auréole symbolique comme dans ce vers du poème écrit à la mémoire de Théophile Gautier

« Je vois mon profond soir vaguement s'étoller ». (T.L. 4, 34)

où Hugo évoque en un fulgurant raccourci et avec une olympienne sérénité l'idée de sa mort prochaine. L'antithèse a joué

¹ V. Hugo, p. 40.

un rôle prépondérant dans l'évolution des métaphores du poète, puisque c'est en se familiarisant avec le jeu des contrastes que sa vision s'est agrandie en perception hallucinée.

La dernière, mais non la moins importante des lois auxquelles obéit l'imagination de Hugo est *la persistance des thèmes et des sources métaphoriques*. Malgré l'étendue et la diversité de l'œuvre, les images offrent une surprenante continuité, si des Odes et Ballades à Toute la Lyre leur forme syntaxique s'est considérablement modifiée, leur origine matérielle au contraire n'a pas varié, peut-être même s'est-elle restreinte à ces aspects et à ces phénomènes de la nature que son œil percevait intensément : la contemplation du ciel et des astres, le spectacle de la mer, l'observation attentive des animaux et de la végétation, les sciences et les arts, l'architecture ont été les sources permanentes et fécondes de ses métaphores. Dans tous ces vastes domaines son imagination s'est attachée aux mêmes objets avec une remarquable constance. Mais quels sont précisément les rapports qui existent dans la poésie de Hugo entre les sources sensorielles et la création imaginaire ?

B) *Les Sources sensorielles de son imagination*

Chez Victor Hugo plus que chez tout autre poète français, la vision l'emporte sur les autres sens. Son imagination se représente spontanément les phénomènes de la nature dans l'ordre visuel, elle transpose volontiers les sensations auditives afin de les exprimer par une forme ou une couleur correspondante. Hugo voit ses images au fur et à mesure qu'il les crée, il se les figure visuellement grâce à cette « fixité

calme et profonde des yeux »¹ qui accompagne l'effort concentré de la méditation. Le champ de sa perception visuelle s'étend des objets les plus infimes, les plus modestes jusqu'aux mystérieuses révélations de l'infini, l'imagination du poète appréhende les choses les plus proches comme les plus lointaines, elle sonde l'abîme, interroge la matière inerte, saisit les formes fuyantes, fixe les radiations chromatiques.

Depuis près de cinquante ans les critiques sont aux prises, se demandant si l'œil de Hugo percevait nettement les nuances de la couleur et dans quelle mesure le pittoresque de ses images répond à une mimétisme observation de la réalité ou à une pure convention. En 1890 dans un article de la Revue des Deux Mondes, puis en 1893 dans son volume consacré presque exclusivement à l'étude de l'imagination de Hugo, Mabileau a démontré que la tradition littéraire selon laquelle notre poète est un merveilleux coloriste était erronée, reposait sur une opinion toute faite. Depuis lors à tour de rôle Huguet², Joussain³ et Robertson⁴ ont voulu réfuter la thèse de Mabileau ou tout au moins en atténuer les conclusions catégoriques. Il nous paraît pourtant que l'opinion de Mabileau, malgré son caractère entier, se justifie et que les plus forts arguments militent en sa faveur. En premier lieu l'examen attentif des dessins et des eaux-fortes de Hugo révèle qu'il ne se souciait pas de rendre la couleur des objets, mais uniquement de mettre en évidence leur éclairage, leur luminosité⁵. D'autre part, nous avons remarqué que chez Victor

¹ L.S., La Vision d'où est sorti ce livre.

² La Couleur, l'Ombre et la Lumière dans les métaphores de Hugo 1905.

³ L'Esthétique de V. Hugo 1915.

⁴ L'Épithète dans les œuvres lyriques de Hugo avant l'exil 1926.

⁵ v. l'argumentation détaillée de Mabileau, V. Hugo, p. 103-107.

Hugo la couleur se trouve avec une grande fréquence à la rime, que vermeil est là pour rimer avec soleil, vert avec désert, bleu avec feu ou nébuleux... On sait aussi la fascination que la rime exerçait sur l'imagination de Hugo, au point d'être génératrice de pensées et de métaphores. Nous nous bornerons à citer quelques exemples caractéristiques, alors que cette seule question des rapports de la rime et de l'image chromatique pourrait faire l'objet d'une étude.

« Stamboul la turque autour du croissant abhoré
Suspend trois blanches queues;
L'Amérique enfin libre étale un ciel doré
Semé d'étoiles bleues ». (O. 2)

« La morne Palenqué git dans les marais verts
A peine entre ses blocs d'herbe haute couverts
Entend-on le lézard qui bouge.
Ses murs sont obstrués d'arbres au fruit vermeil
Où volent, tout moltrés par l'ombre et le soleil
De beaux oiseaux de cuivre rouge ». (V.I. 4, 6)

« L'étang frémît sous les aulnes;
La plaine est un gouffre d'or
Où court, dans les grands blés jaunes
Le frisson de messidor ». (C.R.B. 3, 7, 2)

« ... Ces chevaux dont les queues
Pendent en crins d'argent dans les cascades bleues ». (D. p. 62)

Malgré la rutilance de ces images nous ne pouvons nous empêcher de nous demander si Hugo ne met pas la couleur sans l'avoir véritablement sentie, s'il n'applique pas dans les Orientales surtout, un procédé volontaire. Il s'agit là bien plus d'une mode littéraire, d'un mot d'ordre d'école que d'un état de sensibilité profond, éprouvé. Le coloris des Orientales vise à un effet encore purement extérieur et il offre tous les

caractères de la recherche, de la formule arbitraire et conventionnelle.

« Et l'arc-en-ciel des nuits teint d'un reflet d'opale
Le nuage aux franges d'argent ». (O. 33)

« Parfois de grands poissons, à fleur d'eau voyageant
Font reluire au soleil leurs nageoires d'argent
Ou l'azur de leurs larges queues ». (O. 1, 2)

Cette débauche de couleurs dans les Orientales n'a pas d'intérêt plastique ou pictural en elle-même, mais par le jeu des contrastes, elle crée une ambiance de miroitement et de rutilance qui demeurera un des dons précieux de la vision hugolienne. La couleur tend à se fondre dans la lumière, à lui prêter son irisation. Aussi l'imagination du poète qui ne s'embarrasse guère de nuances est-elle beaucoup plus sensible à l'éclat et au rayonnement des objets qu'à leur couleur. La sensation chromatique est réduite à une impression de clarté et de transparence, surtout lorsqu'il s'agit du vert, du bleu et du jaune, dont l'œil de Hugo ne perçoit pas distinctement les tonalités. Il est pourtant une couleur qui fait exception et dont le poète a tiré des effets plus nuancés: c'est le rouge dans sa gamme de flamboiements.

« Adieu la goëlette
Dont la vague reflète
Le flamboyant squelette
Noir dans les feux sanglants ». (O. 5, 6)

« L'occident amincit sa frange de carmin ». (F.A. 37, 1)

« Et les rouges lanciers fourmillant dans les piques
Comme des fleurs de pourpre en l'épaisseur des blés ».
(C.C. 5, 4)

« Fleur de bronze éclatée en pétales de flamme ». (A.T. 6, 6)

« ... Luire en la fournaise des plaines
La braise des coquelicots ». (C.R.B. 4, 2)

La perception du rouge se confond pour Hugo avec la flamme, de toutes les couleurs elle est la plus violente, la plus mouvante et la plus extérieure aussi, c'est pourquoi il a su en faire jouer les valeurs pour elles-mêmes avec plus de vigueur, de rareté. Mais dans l'ensemble les couleurs n'ont pas chez lui cette densité que l'on retrouvera chez Rimband, elles se sont dissoutes dans les radiations lumineuses, elles se « sont évaporées aussitôt qu'elles ont passé de la région verbale et mensongère de la rhétorique, pour entrer dans le domaine de l'observation »¹.

A partir des Rayons et des Ombres, le sens de la couleur s'altère, les teintes s'effacent, se ternissent, se neutralisent dans l'antithèse du noir et du blanc. La lumière devient l'élément prépondérant de sa vision, le ciel et les astres, l'aube et le crépuscule, l'éclair et le feu deviennent les sources les plus fécondes de ses métaphores. On assiste en même temps à une lente et progressive « spiritualisation poétique du pittoresque »² et à une limitation de l'imagination visuelle qui ne peint plus que des contrastes nets, accusés ou de violents dégradés. Elle se confine dans l'évocation de ces éblouissements que provoque la contemplation opiniâtre de l'infini. C'est alors que Hugo brosera en quelques vers de ces fresques gigantesques qui atteignent à l'envergure d'une conception philosophique.

« Le ciel s'illuminait d'un sourire divin.
La lueur argentait le haut du mât qui penche
Le navire était noir, mais la voile était blanche ». (C1, 6, 15)

¹ L. MABILLEAU, *op. cit.* p. 107.

² A. JOUSSAIN, *L'Esthétique de V. Hugo*, p. 59.

« Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
 Avait en s'en allant négligemment jeté
 Cette faucille d'or dans le champ des étoiles ». (L.S. 2, 6)

« ... Quand l'aube au carquois d'or
 Lance aux astres fuyants ses blanches javelines ». (F.S. p. 37)
 « Leurs robes dans l'azur font des plis de lumière ». (F. S. p. 248)

A cette dissolution de la couleur dans le contraste de l'ombre et de la lumière correspond une prédominance des lignes et des formes qui imposent leurs arabesques et déterminent par leur grande variété la nature des sensations chromatiques.

Si Hugo ne sent pas véritablement la couleur, s'il n'en saisit pas bien les nuances, c'est peut-être que sa sensibilité est toute orientée vers la perception des formes, des contours et des reliefs. Comme l'a justement fait remarquer Mabileau le renouveau de l'imagination littéraire à l'époque romantique, contrairement à l'évolution de la peinture, s'est opérée d'une manière plus profonde dans le domaine plastique, la sensation chromatique étant souvent très superficielle, plutôt provoquée, fabriquée qu'éprouvée. De même qu'Olympio, Hugo

« ... Contempla longtemps les formes magnifiques
 Que la nature prend dans les champs pacifiques ». (R.O. 34)

C'est de 1830 à 1840, à l'époque où il rédigeait les quatre recueils lyriques, qu'il a redécouvert le sens de la forme par l'observation attentive de la réalité. Il s'agit pour le poète de reproduire la configuration des choses de la nature avec une fidèle exactitude, une rigoureuse précision dans le détail, de cerner les objets d'un vigoureux dessin.

« Là, de blancs minarets dont l'aiguille s'élançe
 Telle que des mâts d'ivoire armés d'un fer de lance ». (O. 8, 1)

« Quand le mont dont la tête à l'horizon s'élève
Semble un géant couché qui regarde et qui rêve
Sur un coude appuyé ». (F.A. 88)

« L'araignée au pied diligent
Attache aux tulipes de soie
Ses rondes dentelles d'argent ». (R.O. 17)

Et voici Rouen, « la ville aux vieilles rues » :

« Dont le front hérissé de flèches et d'aiguilles
Déchire incessamment les brumes de la mer ». (F.A. 27)

L'imagination de Hugo représente l'univers sous une forme concrète et géométrique, elle est tout d'abord frappée par les pointes et les flèches, les saillies et les angles, elle se plaît à accuser le relief, à souligner la densité, la solidité des formes. Ainsi dans l'éclair, ce qui heurte l'œil du poète, ce n'est pas tellement l'étincellement que le dessin, la figure qu'il trace, il est soit un « glaive acéré » (F.A. 9), soit une « scie enflammée » (L.S. 40). La forme chez Hugo dès ses premiers recueils est presque toujours associée au mouvement, son imagination ne peut se satisfaire d'une représentation purement plastique du monde, elle a sans cesse recours à ce dynamisme essentiel, latent dans l'âme des choses.

« Brouillard à ta fenêtre et longs flots de fumée
Qui baignent en fuyant l'angle noirci des toits ». (O. 41)

« Ces longs serpents de bois qui descendent les fleuves ». (V.I. 19)

« Le chaume dresse au vent sa plume de fumée ». (Cl, 4, 10)

Dans les Contemplations et dans la Légende des Siècles cette tendance à revêtir les formes d'une apparence fugitive ne fera que s'accroître. Les profils et les contours tendent à s'effacer dans une atmosphère indécise et humeuse. Un cer-

tain vague, une espèce de fluidité donne aux images plastiques plus de mobilité. « Les contours réels s'évaporent en silhouettes fantastiques; la sensation primitive est amplifiée, disloquée, corrigée avant de pouvoir se formuler. L'œil n'est plus un miroir exact, mais une lentille grossissante et déformante: ce n'est plus un appareil de perception mais un instrument d'imagination »¹. La contemplation de l'infini avait modifié la vision de Hugo qui ne pouvait plus être traduite par la métaphore précise et concrète des Feuilles d'Automne.

La volonté d'exprimer l'informe entraîne la dissolution partielle du relief et du dessin que l'hallucination rend plus flottant, plus vaporeux. Les nuages et la brume, l'écume et les flots communiquent à la métaphore une fluide mobilité qu'elle ne connaissait guère auparavant. Le meilleur exemple de ce nouveau dynamisme de la vision nous est fourni par le magnifique poème des Contemplations Pasteurs et Troupeaux avec ses saisissants raccourcis d'images.

« Le pâtre promontoire au chapeau de nuées,
S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis
Et, dans l'ascension des nuages bénis,
Regarde se lever la lune triomphale,
Pendant que l'ombre tremble et que l'âpre rafale
Disperse à tous les vents avec son souffle amer
La laine des moutons sinistres de la mer ».

Dans la Légende et dans les recueils posthumes la représentation dynamique et visionnaire prend encore de plus vastes proportions.

« Les nuages, ce dais livide de la nuit ». (L.S. 15, 2, 8)

« La colombe nuée accourt farouche et blanche ». (D. p. 11)

¹ L. MABILLEAU, op. cit. p. 131.

« Un squelette de feu flottant dans ses plis noirs ». (F.S. p. 280)

« L'écume se déchire en larges haillons blancs ».

(T.L., Dernière série la Corde d'airain 17)

« S'envoler sous le bec du vautour aquilon

Toute la toison des nuées ». (C2, 5, 13)

Plus rarement au contraire les contours se durcissent, se solidifient pour donner la sensation d'une masse impénétrable. La forme surgit alors brusquement afin d'accuser la netteté du relief.

« Ainsi qu'un moucheron hearté nne vitre sombre

A l'immensité morne arrachant des pans d'ombre

Je tâte dans la nuit ce mur, l'éternité ». (F.S. p. 259 à 260)

« Les monts hors du brouillard sortaient comme des proues ».

(F.S. p. 78)

Mais nous avons à faire ici à des oppositions de formes, le vague des « pans d'ombre » et du « brouillard » contraste avec le « mur » et les « proues », objets qui offrent à l'œil un dessin extrêmement précis. L'antithèse de l'exactitude et de l'indécision est un tour que l'imagination du poète affecte volontiers comme un puissant facteur de suggestion.

Ainsi la sensation plastique l'emporte chez Hugo sur la sensation chromatique en justesse et en profondeur; elle n'est jamais provoquée arbitrairement, elle naît spontanément de la perception des objets, passée au crible de l'imagination créatrice elle est enrichie d'une signification morale et transfigurée en une nouvelle réalité qui présente un aspect fantastique, hallucinant. Cette intelligence des formes est bien le don le plus précieux pour le poète qui cherche à reproduire le dynamisme de la matière. Et l'on peut dire sans exagération que nul ne l'a possédée au même degré que Victor Hugo.

Bien que la prodigieuse intensité de la vision ait dû émousser chez lui les sens de l'ouïe et de l'odorat, l'imagination de Hugo n'est pas restée insensible à la gamme plus secrète des suggestions des sons et des parfums. Son aversion de la musique et cette incapacité de la goûter, de la comprendre, ne l'ont pas empêché d'enrichir sa poésie de sensations sonores, d'images auditives. Elles gardent, il est vrai, un caractère général, vague et imprécis qui trahit cette indifférence aux phénomènes d'ordre musical.

« ... Une musique ineffable et profonde...

Roulait élargissant des orbes infinis ». (F.A. 5)

« Les angélus lointains dispersés dans les cieux ». (C.C. Prélude)

« Dans l'orchestre où frissonne une musique ailée ». (R.O. 35, 1)

« Et leur âme chantait dans les clairs d'airain ». (Cl, 5, 13, 2)

Mais l'image auditive pure est assez rare, car l'ouïe du poète est plus sensible aux bruits, aux craquements, aux grincements qu'aux sons harmonieux. Son oreille est plus particulièrement attentive aux échos de la nature, aux ronlements sourds des chars et des canons.

« Les grands chars gémissants qui reviennent le soir ». (R.O. 34)

« Le bruit des lourds canons roulant vers Austerlitz ». (R.O. 4, 3)

« Souffles plus étouffés qu'un soupir de la nuit ». (R.O. 44, 3)

« Oh ! quel farouche bruit font dans le crépuscule

Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule ». (T.L. 4, 34)

Plus souvent l'imagination de Hugo transpose les sensations sonores afin de les ramener à une métaphore visuelle. Il éprouve le besoin de compenser, de renforcer la ténuité de ses perceptions musicales par une notation visuelle. Ces cor-

respondances du son et de la couleur sont encore fortuites, elles ne répondent pas à une recherche volontaire comme chez Baudelaire, elles sont en quelque sorte conditionnées par une déficience de la sensibilité auditive. De ce fait les images sonores gagnent en originalité et en puissance suggestive.

« Ces dentelles du son que le fifre découpe ». (R.O. 35, 2)

« Et l'air s'emplit d'accords furieux et sifflants
Que les serpents de cuivre ont tordus dans leurs flancs ». (R.O. 35, 2)

« Une haute rose trémière
Dressait sur le toit de chardons
Ses cloches pleines de lumière
Où carillonnaient les bourdons ». (C.R.B. 2, 1, 2)

« La symphonie écrite en notes de soleils ». (D. p. 199)

Ces transpositions du son deviennent plus fréquentes au fur et à mesure que l'image auditive devient plus rare, c'est-à-dire dans la proportion où l'oreille du poète perd de son acuité au profit de la vue. A partir de la Légende des Siècles, dans Dieu et la Fin de Satan l'image sonore ne se rencontre plus guère, si ce n'est pour traduire des bruits imaginaires, les mugissements de l'abîme ou les déchirements de l'infini. « Quand éclate la trompette du jugement, tout le monde vibrant et sonore va s'effondrer et disparaître dans l'ineffable, dans l'inaudible chant, fondu dans l'indiscernable lumière — terme de toutes les sensations et de tous les phénomènes »¹. Ainsi, à l'encontre de ce que l'on pourrait penser au premier abord, les images auditives jouent un rôle dans la poésie de Hugo, mais sans qu'elles aient pleinement acquis leur autonomie comme chez Baudelaire et Mallarmé.

¹ L. MABILLEAC, op. cit. p. 142.

Quant aux images olfactives, il n'en est pas autrement, si ce n'est qu'elles occupent une place encore plus minime dans la vaste œuvre poétique de Hugo. Tantôt il s'agit d'une imprécise et fugitive évocation de senteurs et d'aromates.

« Les parfums chargent l'air d'un odorant nuage ». (O.B. 4, 11)

« Quand les hautes herbes secouent
Leur chevelure de parfums ». (C2, 6, 23, 2)

Tantôt la notation olfactive est associée à la couleur.

« Le beau pommier, trop fier de ses fleurs étoilées,
Neige odorante du printemps ». (O. 33, 1)

« Et la mer d'Ionie aux grandes îles d'or,
Ce gouffre bleu d'où sort l'odeur des violettes ». (F.S. p. 66)

Plus rarement l'intérêt de la métaphore est concentré sur la qualité du parfum. L'image est alors précise, définie par un caractère spécifique. C'est par exemple le cas de ces deux magnifiques vers, tout chargés d'un fluide incantatoire.

« Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle ». (L.S. 2, 6)

« Et fournaise d'extase où l'âme parfum brûle ». (D. p. 237)

Dans le premier de ces deux vers c'est l'unité, la plénitude de la traduction olfactive, soulignée par la magie des associations et des allitérations, qui fait la beauté de l'image. Dans le second l'association étroite du concret et de l'abstrait par la métaphore maxima crée une atmosphère hallucinante. De telles réussites dans l'évocation des parfums sont exceptionnelles chez Victor Hugo qui n'avait pas le sens de l'odorat très développé à en juger d'après l'importance qu'il lui confère.

Il est dans la poésie de Hugo une sensation qui prend une plus grande envergure que l'audition et l'odorat, c'est le sens du mouvement. Le poète de la Légende des Siècles a été le premier dans l'évolution des lettres françaises à concevoir un art authentiquement dynamique. Lamartine et Vigny n'ont cherché qu'occasionnellement, qu'accidentellement à reproduire dans leurs vers la palpitation des essences mouvantes qui régissent l'univers. Chez Hugo au contraire la pensée s'exprime naturellement dans une forme douée de vie et de mouvement, et son imagination est particulièrement apte à traduire l'activité secrète de la matière. Nous avons déjà vu comment elle personnifie les objets et leur prête une âme, comment elle sensibilise les idées abstraites et les anime d'un souffle vivant. Ce pouvoir dynamique, si caractéristique du génie de Hugo, ne s'est toutefois pas manifesté d'emblée, dans les Odes et Ballades, les Orientales et les quatre recueils lyriques le poète n'en use pas avec la même ampleur, ni la même fréquence que dans les œuvres de l'exil. Ici et là une image motrice appuie la sensation chromatique ou rehausse l'impression plastique.

« Cet éventail ailé pourpre et vermillon
Qui tremble dans vos mains comme un grand papillon ».
(R.O. 28)

« L'arc-en-ciel vacillant joue à son flanc d'acier ». (F.A. 8)

« Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau
Comme un essaim chantant d'histriens en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau ». (R.O. 34)

Mais ce ne sont encore là que d'assez timides essais à côté des images dynamiques des Contemplations ou de la Légende,

de Dieu ou de la Fin de Satan. Entre temps le spectacle de la nature et la révélation du mystère avaient profondément transformé sa vision poétique. A la perception concrète de l'univers s'était substituée la perception hallucinée, la représentation symbolique¹. Son imagination est maintenant frappée par tout ce qui grouille, rampe, bondit et vole, surgit et se tord. La nature et les objets lui apparaissent comme des actes, ils se meuvent d'eux-mêmes sur un écran et s'entraînent dans un enivrant tourbillon. La plupart de ces images motrices prennent chez Hugo un caractère cosmique et métaphysique.

« Des avalanches d'or s'éroulaient dans l'azur ». (L.S. 2, 1)

« L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres ». (C2, 6,26)

« Au haut du mur de marbre

Se tord et se hérissé une hydre de tronc d'arbre ». (L.S. 21, 2, 4)

« ... On voit

Montrant dans l'étendue au crépuscule ouverte

Son dos mystérieux d'or et de nacre verte

Ramper le scarabée effroyable du soir ». (D. p. 95)

« La large lune d'or surgissait comme un dôme

Faisant sur l'horizon des gestes de fantôme ». (D. p. 144)

Victor Hugo n'est pas moins sensible aux mouvements nuancés et imperceptibles, aux glissements légers, aux souffles épars, aux naissances latentes.

« Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala ». (L.S. 2, 6)

« La sève en mai gonflant les aubépines blanches

S'enfle et sort en salive à la pointe des branches ».

(L.S. 15, 1, 8)

¹ Nous reviendrons avec plus d'insistance sur cette transformation dans notre chapitre sur l'évolution des métaphores de Hugo.

Dans tous les exemples que nous avons cités, et nous pourrions les multiplier, l'idée de mouvement est contenue dans le verbe, c'est évidemment le cas le plus fréquent puisque la fonction du verbe est d'exprimer une action. Mais chez Hugo il n'est pas rare que le substantif ou même l'adjectif communique à l'image la magique impulsion.

« La palpitation sauvage du printemps ». (L.S. 22, 2)

« Le rut religieux du grand cèdre cynique ». (L.S. 22, 2)

« Une éclaboussure d'étoiles ». (C.R.B. Au Cheval)

« Les essaims tortueux des mondes de la nuit ». (D. p. 208)

Parfois enfin tous les éléments de la phrase le verbe, le substantif, l'adjectif concourent à créer cette atmosphère de vie.

« L'orageuse gaité des néréides nues

Se jetant de l'écume et dansant dans les flots ». (L.S. 36, 22)

La sensation de mouvement a été éprouvée par Victor Hugo d'une manière exceptionnellement violente, mais comme chez les autres poètes, elle ne se traduit guère à l'état pur, elle est plutôt associée à la forme et à la couleur. La plus puissante des imaginations n'est pas arrivée à isoler les métaphores motrices et musculaires, à les douer d'une existence et d'une indépendance propres, il semble donc bien que le dynamisme ne peut se concevoir qu'étroitement lié aux divers modes de la sensation.

C) *L'évolution des métaphores de Hugo*

Les étapes vers le symbole

L'œuvre poétique de Hugo renferme presque à elle seule toute l'évolution de l'image vers le dynamisme, des métaphores banales et usées des Odes et Ballades aux symboles

suggestifs de *Toute la Lyre*. C'est pourquoi il convient ici de consacrer un chapitre à l'étude de ce développement, de cette marche progressive vers un aspect du symbolisme que nous aurons à définir en l'opposant à celui de Baudelaire et de Mallarmé.

Les Odes et Ballades ne laissent certes pas encore présager du pouvoir et de l'envergure que prendra chez Hugo l'imagination. Les métaphores manquent de nouveauté et de cohésion, elles sont banales et conventionnelles. Les rapports du substantif et de l'épithète n'offrent aucun imprévu. Prenons la troisième ode du livre 4 Moïse sur le Nil, les accouplements de mots sont communs et ne témoignent d'aucune recherche visant à renouveler une langue usée et des images désuètes. Ce sont les « premiers feux du jour », le « souffle embaumé du zéphire », la brise est qualifiée de « légère », la colombe de « blanche », le doute est « cruel », un sourire est « doux ». Les Odes et Ballades n'auraient pas suffi à légitimer ce vers de la Réponse à un Acte d'Accusation

« Je massacrai l'albâtre et la neige et l'ivoire ».

car les métaphores y trahissent un arrière goût 18^e siècle. Il en est tout autrement dans les Orientales, l'image n'est plus un ornement de style, une figure de convention, elle a pris conscience de son pouvoir et de sa fonction, elle sera désormais un instrument poétique indépendant et autonome. C'est la première fois dans l'histoire de la poésie française que la métaphore allait être véritablement considérée en elle-même, que l'on allait tirer parti de ses vertus secrètes et insoupçonnées. Les classiques l'avaient subordonnée à des préoccupations d'ordre rythmique, non sans quelque méfiance à

l'égard des incartades de la « folle du logis », et Lamartine ne voyait en elle qu'une esclave de la sensibilité. Nous ne saurions assez insister sur le fait que le mérite d'avoir libéré l'imagination de ses entraves, d'avoir facilité son essor revient à Victor Hugo. Ainsi s'explique cette débauche de métaphores dans les Orientales; grisée de sa soudaine indépendance, l'imagination s'abandonne à créer un univers de pure fantaisie, à forger des rêves artificiels en dehors de tout souci d'observation. Mais cette hégémonie totale ne pouvait durer, et dès les Feuilles d'Automne Hugo se préoccupe d'équilibrer, de concilier dans sa poésie, la « chose vue » et les qualités propres de l'imagination. La réalité du monde sensible doit servir d'aliment à la métaphore et l'enrichit d'une valeur concrète. La nouvelle esthétique du poète prend comme point de départ l'observation du réel et les images des quatre recueils lyriques sont toutes chargées de cette densité matérielle, qui restera, malgré toutes les perturbations que subira la vision, caractéristique de son art. Le choix des mots même concourt à prolonger dans la métaphore le contenu de la sensation.

« Il faut que le lichen, cette rouille du marbre
De sa lépre dorée au loin couvre le mur ». (V.I. 4, 1)

« L'aspic à l'œil de braise agitant ses paupières ». (R.O. 18)

« Les roseaux verts froissant leurs luisantes courroies ».
(C.C. Prélude)

Dans les Rayons et les Ombres apparaissent les signes d'une transformation nouvelle qui sera non point brusque, mais progressive. L'imagination de Hugo est portée de plus en plus vers les révélations de l'au delà et de l'inconnaissable. La

perception hallucinée se substitue peu à peu aux qualités d'observations et la description, l'évocation du concret cèdent à la représentation visionnaire. « L'imagination poétique fait de l'imaginaire l'objet d'une croyance réelle » comme l'a dit excellemment Joussain¹. Cette évolution de Hugo ne nous intéresse ici que dans la mesure où elle modifie la conception de l'image. Le regard du poète se fixe dans la contemplation de la mer, du ciel et de l'infini, sa vision élargie par la découverte du mystère confine à l'hallucination, qui devient l'état de grâce poétique par excellence. L'imagination déforme, métamorphose les données de la réalité au gré de sa fantaisie, elle incorpore le fantastique aux données de l'observation. La métaphore n'apparaîtra plus guère sous la forme d'une composition picturale, par la bantise de l'infini elle s'est élargie en mythe, en symbole et s'est chargée d'une signification métaphysique.

Grâce à cette permanence que nous avons observée dans les sources et les thèmes des images de Hugo, nous pouvons mesurer toute la distance qui sépare les comparaisons des recueils du début des Contemplations et de la Légende, de Dieu et de la Fin de Satan. Cette transformation est aussi sensible dans les métaphores empruntées au spectacle de la nature que dans celles qui traduisent une idée abstraite. Alors que dans les premiers recueils la sensation est encore vague et purement extérieure, à partir des Châtiments elle gagne en intensité et en précision, elle est plus abrupte et plus directe.

« Le clairon de l'archange entr'ouvrira la nue ». (O.B. 3, 1, 3)

« Je vis dans la nuée un clairon monstrueux ». (L.S. 60)

¹ op. cit. p. 97.

- « Et la comète rayonnante
Trainant sa chevelure éparse dans les cieux ». (O.B. 4, 9, 4)
- « Et je traînerais la comète
Par les cheveux ». (C2, 6, 2)

A l'expression faible et impersonnelle des Odes et Ballades a succédé une image vigoureuse dont la forme s'individualise spontanément. De même sa conception de la nature s'est amplifiée, son imagination dynamique traite les objets inanimés comme des êtres vivants qui ont leur physionomie.

- « La lune au pâle front les regarde, immobile ». (Ball. 2)
- « Jusqu'à l'heure où l'on voit apparaître et rêver
Les yeux sinistres de la lune ». (C2, 5, 18)
- « Le crépuscule gris meurt sur les coteaux noirs ». (F.A. 35, 2)
- « Le crépuscule étend sur les longs sillons gris
Ses ailes de fantôme et de chauve-souris ». (C2, 5, 23)

La métaphore se resserre, présente plus de cohésion, d'unité, exprime d'une manière plus condensée les analogies qui existent entre les objets. Les juxtapositions sont plus audacieuses et plus convaincantes.

- « La mer semble un troupeau secouant sa toison ». (O. 1, 1)
- « La laine des moutons sinistres de la mer ». (C2, 5, 23)
- « Où les longs cheveux verts des sombres goëmons
Tremblent dans l'eau moirée avec l'ombre des monts ». (C.C. 28)
- « D'horribles fronts d'écueil aux cheveux des varechs ». (D. p. 15)

Les conceptions abstraites s'animent également, elles deviennent aussi plus précises et plus fortement caractérisées. Dans les Rayons et les Ombres (44, 5) Dieu n'est encore que « l'œil mystérieux qui nous regarde tous », dans l'exposé de l'ange

(D. p. 229) il est « l'œil gouffre ouvert au fond de la lumière »¹. Tout d'abord les images de Hugo sont physiques, rivées à la sensation immédiate, puis avec les années, sous l'emprise d'une pensée plus ferme et plus dense, elles « reçoivent une valeur symbolique et s'inscrivent dans un mythe étonnamment cohérent »¹.

Il nous reste maintenant à étudier les diverses espèces d'images que Hugo a utilisées et à montrer dans quelle proportion le poète de *Toute la Lyre* s'est approché du symbolisme qui triomphait dans les dernières années de sa vie. Il semble bien qu'à travers plusieurs étapes intermédiaires son imagination adoptait avec prédilection des figures générales et elliptiques qui ne sont pas sans analogies avec les métaphores que cultiveront Baudelaire et Mallarmé. Nous rencontrons ainsi chez Hugo des figures très diverses: l'image tableau, l'image par juxtaposition, la métaphore maxima ou composition verbale, l'allégorie, enfin le symbole et le mythe.

Les qualités de peintre que possédait Hugo ne se sont pas seulement affirmées dans les *Orientales* et dans les quatre recueils lyriques, mais tout au long de son œuvre poétique et même dans des recueils relativement tardifs comme les *Chansons des Rues et des Bois*. Ses intentions picturales, le poète les traduit au moyen d'*images tableaux* c'est-à-dire d'images qui évoquent les aspects du monde extérieur ou les vérités d'ordre psychologique sous une forme plastique. Ces métaphores doivent éveiller dans l'esprit du lecteur l'idée d'une

¹ consulter à ce sujet l'article d'A. BEGUIN, *Le Songe de Jean-Paul et V. Hugo*, R.L.C. 1934, où l'auteur étudie dans la poésie de V. Hugo l'évolution de l'image de l'orbite vide qui est le symbole de l'absence de Dieu et de la hantise du néant.

¹ A. BEGUIN, *Poésie et Mystique* dans G. de Nerval, p. 132.

fresque ou d'une scène qui se prêterait facilement à une interprétation picturale. Un exemple particulièrement significatif nous est fourni par ces beaux vers de la *Tristesse d'Olympio*.

« Toutes les passions s'éloignent avec l'âge
L'une emportant son masque et l'autre son couteau
Comme un essaim chantant d'histriens en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau ».

Ces images tableaux foisonnent dans l'œuvre poétique de Hugo, mais contentons-nous de mentionner quelques-uns de ces effets plastiques les mieux réussis.

« ... Du beau coq vernissé qui reluit au soleil ». (V.I. 15)

« L'or fleurit en giroflée;
L'ancien zéphyr fabuleux
Souffle avec sa joue enflée
Au fond des nuages bleus ». (C2, 1, 14)

« L'océan monstrueux qui baise ses pieds roses ». (C2, 2, 8)

« Ces nippes de l'aube dorée
Semblaient sous l'aulne et le bouleau
Les blancs cygnes de Cythérée
Battant de l'aile au bord de l'eau ». (C.R.B. 1, 4, 7)

Un poème comme la *Fête chez Thérèse* n'est composé que d'images tableaux qui sont développées jusqu'à donner l'impression d'une vaste synthèse picturale. Mais ce genre de métaphores est commun à tous les poètes, et malgré le parfait usage qu'en fait Hugo, il n'offre pas le caractère d'une nouveauté essentielle.

Au contraire, ce qu'on a convenu d'appeler la *métaphore maxima* ou *composition verbale* est une invention propre à Victor Hugo. Le procédé qui consiste à mettre l'image en

apposition au substantif était proche de la composition verbale, de l'image juxtaposée à la métaphore maxima il n'y a pas une grande marge d'autant plus que le poète supprime volontiers l'article ou le pronom susceptible de relier l'apposition au terme auquel elle se rapporte. Voici quelques-unes de ces images par juxtaposition dont Hugo a fait un usage constant, autant dans les premiers recueils que dans les recueils postérieurs.

« L'insecte vert qui rôde

Luit, vivante émeraude ». (O. 9)

« Le régiment marcheur, polype aux mille pieds ». (C.C. 4)

« L'étang, lame d'argent que le soleil fait d'or ». (V.I. 19)

« ... Le faune solitaire,

Hiéroglyphe obscur d'un antique alphabet ». (R.O. 36)

« Sirius, couronne d'opale

Aldébaran, turban de feu ». (C2, 3, 30, 3)

Quant à la composition verbale, c'est-à-dire la soudure de deux substantifs en un raccourci métaphorique, elle apparaît déjà, rarement il est vrai, dans les premières œuvres poétiques de Hugo: le « vieillard Danube » (O. 35), le « lion Belgique » (F.A. 40), le « bronze monument » (C.C. 32). Dans les Châtiments et les Contemplations il en fait au contraire un emploi abusif et déréglé. Tantôt la métaphore sert à comparer un objet à un phénomène naturel: « l'aurore, crête rouge du coq matin » (C2, 3, 30, 3), le « blanc cheval aurore » (C2, 6, 10), plus souvent à associer étroitement le concret et l'abstrait: la « caverne vérité » (C2, 3, 30), le « vautour fatalité » (C2, 4, 8), « le parfum poésie et le vin liberté » (C2, 5, 21), « l'océan Nombre » (C2, 6, 3), « le fossoyeur oublié », « l'arbre Eternité »

(C2, 6, 6, 16 et 11), ou enfin à relier un objet à un nom propre: la « borne Aristote » (C2, 1, 7), « la fumée Erostrate » et « la flamme Néron », « l'épine Caïphe » et « le roseau Pilate » (C2, 6, 26). Ou s'aperçoit d'emblée combien Hugo a abusé de ce procédé et combien il en a exagéré la portée, mais il n'en reste pas moins qu'il en a tiré des effets d'une indiscutable beauté. Outre le vers devenu classique de Pasteurs et Troupeaux:

« Le pâtre promontoire au chapeau de nuées »

nous en trouvons des exemples typiques dans le long poème philosophique Dieu où Hugo use de la composition verbale plus rationnellement et à un meilleur escient.

« L'ombre Destin s'adosse au grand ciel constellé ». (p. 122)

« As-tu rempli ta cruche au puits éternité ». (p. 142)

« Et fournaise d'extase où l'âme parfum brûle ». (p. 237)

La métaphore maxima correspond chez Hugo à une teudance innée à identifier les objets dont il saisit les rapports nécessaires; elle est un premier pas vers la forme dépouillée du symbole, si les deux termes de la comparaison sont encore exprimés, l'armature grammaticale qui les relie est tombée.

Cette aptitude exceptionnelle que possédait Hugo à personifier les idées abstraites le poussait à utiliser comme moyen d'expression la *représentation allégorique*, qui répondait en outre à son goût des développements et des amplifications. L'emploi de l'allégorie est chez lui assez confus et sans déterminations précises. C'est dans les Châtiments qu'elle apparaît avec plus de fréquence donuant à la pensée du poète plus de vigueur et de relief. Les allégories de Hugo ne sont pas de pures abstractions, elles sont définies par des qualités

couerètes et douées de mobilité comme le seront celles de Baudelaire. La Mort et la Haine, le Progrès et la Liberté, la Revanche et la Révolution s'animent comme des personnages de drame ou de comédie. Voici la Déroute, dépouillée de son masque impersonnel, qui grandit et se meut comme un fantôme :

« La Déroute, géante à la face effarée,
 Qui, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,
 Changeant subitement les drapeaux en haillons,
 A de certains moments, spectre fait de fumées
 Se lève grandissante au milieu des armées ». (C1, 5, 13, 2)

Et voici le Temps occupé à parcourir le livre de la destinée :

« Regarde fixement le Temps noir qui feuillette
 L'homme et la vie avec son pouce de squelette ». (D. p. 68)

Dans la Légende et les derniers recueils épiques Hugo réserve de préférence l'allégorie pour personnifier des entités philosophiques d'une acception très générale : l'Être, l'Esprit, la Matière, l'Infini, l'Inconnu, le Temps. Ces images ne sont plus à proprement parler des allégories, elles se rapprochent davantage du symbole par leur condensation, leur resserrement.

L'imagination dynamique de Hugo était plutôt orientée vers le symbole et le mythe, plus susceptibles de satisfaire le besoin de généralité que l'allégorie qui demeure une figure plus étroite, aux possibilités plus restreintes. Ces premiers recueils révèlent déjà des tendances et des intentions symboliques. Dans des poèmes tels que *Mazeppa*, *la Cloche* et *la Vache*, les métaphores s'enchaînent et se développent jusqu'à l'identification des deux objets comparés. Dans les *Rayons*

et les Ombres Hugo nous enseigne à regarder au delà de la réalité, à chercher la signification des apparences sensibles.

« Ecoute la nature aux vagues entretiens.
Entends sous chaque objet sourdre la parabole.
Sous l'être universel vois l'éternel symbole ». (35, 4)

Et dans les Voix Intérieures nous trouvons déjà un premier écho de ces « forêts de symboles » que découvrira Baudelaire :

« Tout objet dont le bois se compose répond
A quelque objet pareil dans la forêt de l'âme ». (19)

Ainsi près de vingt ans avant le poète des Fleurs du Mal, Hugo pressentit de son côté qu'il existait d'étroites correspondances entre l'univers sensible et le monde spirituel. Il s'agit là d'une obscure intuition, et non point d'un système ou d'une conception qui devait mûrir dans l'esprit du poète.

Il convient maintenant de définir la nature et de montrer les limites du symbolisme de Hugo. Comme l'a remarqué Denis Saurat, chez le poète de la Légende « les images, les métaphores même tendent à être non pas des ornements appliqués extérieurement à un objet, mais l'expression de son essence »¹, c'est-à-dire qu'elles dépassent l'objet pour en dégager la signification. Mais c'est là une tendance, car les images de Hugo se caractérisent par une certaine fidélité à la sensation, elles sont reliées au monde concret par des attaches profondes et nous dirons même qu'elles gardent un caractère d'extériorité qui les empêche d'être de parfaits symboles. Son imagination éprouve une instinctive répulsion à envisager l'abstrait, elle a besoin d'être appuyée par les données matérielles de la perception. Ainsi la métaphore

¹ La Religion de V. Hugo, p. 13.

reste toujours chez lui plus ou moins proche de la sensation, elle est « à jamais inséparable de la réalité qu'elle exprime »¹. Ses images s'auréolent d'un sens symbolique, mais elles ne constituent pas véritablement des symboles parce qu'elles ne traduisent encore que des analogies externes. Quelques exemples feront mieux sentir ce que nous voulons dire.

« Tout à coup la nuit vint, et la lune apparut
Sanglante, et dans les cieux, de deuil enveloppée
Je regardai rouler cette tête coupée ». (CI, 7, 5)

« Des stagnations d'ombre et des flaques de nuit ».
(L.S. Vision d'où est sorti ce livre)

L'incendie ouvre à travers les toits

« Ses pétales d'aurore et ses feuilles de feu ». (L.S. 20, 8)

Ces symboles reposent sur des ressemblances matérielles, ils s'enracinent dans le monde sensible de manière à ce que l'on ne puisse les en abstraire. « Au lieu de nous montrer comme Mallarmé la fleur détachée de sa tige, Hugo nous la donne avec les racines qui retiennent un peu de terre où elles plongeaient »² a écrit excellemment John Charpentier. Ses images ne sont pas orientées vers l'intérieur, vers les mystères du moi profond comme celles de Baudelaire et de Mallarmé, on n'y sent point encore ce repliement hermétique de l'être sur lui-même qu'implique le symbole. L'interpénétration du moi et des choses ne s'est pas encore produite, les divers aspects de la matière ne sont pas encore unifiés, Hugo opère sur la multiplicité du sensible, dans un univers simultané et non correspondant.

¹ A. BÉGUIN, op. cit. p. 135.

² L'Évolution de la poésie lyrique de J. Delorme à P. Claudel, p. 152.

Souvent ses métaphores se rapprochent du symbole par la puissance de suggestion qu'elles contiennent, par leur atmosphère de rêve et d'indécision.

« Le vieux soleil gothique à l'horizon mourait ». (R.O. 85, 7)

« Beau vase ! Sa rondeur était de rêve pleine,
Des bœufs d'or y broutaient des prés de porcelaine ».

(A.G.P. 6, 8)

« Oh ! quel farouche bruit font dans le crépuscule
Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule ». (T.L. 4, 34)

D'ailleurs son tempérament s'opposait à concevoir un art authentiquement symboliste, c'est pourquoi l'imagination de Hugo s'exprime plus naturellement et d'une manière plus complète dans le mythe que dans le symbole. L'intention emblématique apparaît plus ouvertement dans la signification du poème et dans l'interprétation mythique que dans l'utilisation des images. C'est ainsi que du Satyre on peut déjà donner une double explication, d'une part il chante l'antagonisme des forces naturelles et des forces humaines, l'avènement de la science et du progrès, d'autre part il glorifie l'ascension du peuple qui lutte pour supplanter la noblesse. Victor Hugo est symboliste à sa façon, par son génie de l'identification et de la métamorphose poétique, mais son art demeure objectif et physique, soutenu par la densité des corps, alors que le symbolisme cherchera à se libérer le plus totalement qu'il est possible de l'emprise de la matière.

Un dernier facteur d'ordre grammatical empêche de ramener les métaphores de Hugo à des symboles, elles sont encore trop encombrées par les locutions conjonctives, les adverbes et les adjectifs de comparaison. Même dans les recueils de la

maturité ils n'ont guère diminué de fréquence. Trop souvent aussi le poète abuse du verbe *sembler* qui ne fait qu'atténuer la vigueur et la nouveauté d'une image.

« Le grand mât vaincu semble un spectre aux bras tombants ».
(L.S. 58, 1)

« L'étoile en cet azur semble une goutte d'ombre ».
(L.S. 16, 3, 4)

« Rouge comme la peau d'un taureau qu'on écorche
La ville semble un rêve aux lueurs de ma torche ».
(L.S. 12, 6)

« Cette émeraude où semble errer toute une mer ».
(le Pape 1, 4)

Le symbole mallarméen suppose une condensation et un perfectionnement technique inconnus de Hugo et des poètes romantiques. Ce sera l'œuvre de Baudelaire que d'ouvrir la voie au symbole par la doctrine des correspondances qui unifiera les aspects sensibles de la matière et qui fera la synthèse de ces tendances incertaines et confuses vers le dynamisme poétique.

Quoi qu'il en soit l'imagination de Hugo est la plus féconde et la plus puissante organisation mentale qui se puisse concevoir. Elle est bien ce « répertoire d'analogies humaines et divines »¹ dont parle Baudelaire. Par ce prodigieux foisonnement de métaphores qu'elle réalise et propose, sa poésie se situe — que ses successeurs soient disposés à le reconnaître ou non — à l'aube de toutes les démarches qui seront tentées dans le domaine de l'image du symbolisme à nos jours. Hugo

¹ L'Art romantique, V. Hugo 2.

est le premier mage, le premier voyant pour avoir exprimé avec « l'obscurité indispensable »¹ les énigmatiques révélations que son imagination puisait au mépris de l'espace, dans ces zones périlleuses de l'invisible que ne cesse de banter la poésie moderne.

¹ BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, V. Hugo 2.

CHAPITRE V

BAUDELAIRE ET LES CORRESPONDANCES

« L'imagination... est positivement
apparentée avec l'infini ».

(Curiosités esthétiques,
Salon de 1859)

On s'est trop volontiers complu à ne voir en Baudelaire que son tempérament sensuel et son humaine sensibilité, ce n'est là qu'un aspect de son génie, le plus apparent, le moins profond. Il se place au centre de cette grande tradition des poètes idéalistes français qui avait commencé avec Gérard de Nerval et Alfred de Vigny, qui allait se continuer par Stéphane Mallarmé et Paul Valéry. Baudelaire fut un cérébral qui recherchait par la distillation intellectuelle les vertus analogiques de la pensée. « De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là »¹. Gide et Valéry s'accordent à dire avec raison que c'est sa haute intelligence critique qui l'a écarté du romantisme et du Parnasse. Edgar Poë lui avait communiqué le goût de la logique et le sens de l'architecture, il lui avait enseigné la philosophie de la composition, révélé le prestige de la conscience et enfin l'avait mis en garde contre les débauches de l'inspiration. « Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché pas à pas

¹ Journaux Intimes, Mon Cœur mis à nu I.

vers sa solution avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique » écrit Poë dans sa *Genèse d'un Poème*¹. Baudelaire avant Mallarmé et Valéry a cherché à élargir le champ de la conscience par une « attention implacable et vorace »², par un effort d'intellectualité. C'est pourquoi il vise sans cesse à cristalliser la pensée, à la généraliser par l'abstraction. La création poétique ne saurait être par conséquent que volontaire et intentionnelle.

« Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère ». (Paysage)

« Architecte de mes féeries
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté ». (Rêve parisien)

Ailleurs encore Baudelaire se dépeint à nous

« Trébuchant sur les mots comme sur les pavés
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés ». (le Soleil)

Même si elle peut en avoir parfois l'apparence, la poésie des *Fleurs du Mal* ne relève pas de l'inspiration spontanée, elle est d'un effet concerté, gouvernée, façonnée au gré de la lente rumination de la pensée. On sait de quels anathèmes et de quel mépris Baudelaire a foudroyé la poésie du cœur, le premier il a prétendu relier la sensation à l'intellect en excluant le sentiment. Il avait été séduit par les conceptions abstraites et mathématiques d'Edgar Poë, sans les avoir d'ail-

¹ trad. Baudelaire.

² R. de RENEVILLE, *l'Expérience poétique*, p. 22.

leurs appliquées à la lettre, car il dut les plier aux exigences de son imagination créatrice. Avec Baudelaire la poésie française prend un tour métaphysique, elle recourt aux sources occultes de l'alchimie verbale et découvre qu'« elle n'a pas d'autre but qu'Elle-même »¹, que sa seule mission est de nous révéler la quintessence des choses. Mais pour remplir une telle fonction la poésie devait trouver un fondement stable, s'appuyer sur un système philosophique. C'est la doctrine des Correspondances, qui tout en jetant les prémices du symbolisme, servit à Baudelaire de point de départ, de principe initial.

A) *Les Correspondances*

S'il n'a pas inventé l'idée des correspondances, Baudelaire a été le premier à en faire l'application consciente et systématique à la poésie. Divers théologiens et écrivains l'ont présentée ou même exposée avant lui. D'après le témoignage de Baudelaire lui-même ce sont Swedenborg et Lavater qui ont jeté les bases de cette théorie. « Swedenborg... nous avait déjà enseigné que le ciel est un très grand homme; que tout forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant. Lavater limitant au visage de l'homme la démonstration de l'universelle vérité, nous avait traduit le sens spirituel du contour, de la forme, de la dimension. Si nous étendons la démonstration... nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon

¹ Art. romantique, T. Gautier 3.

la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes »¹. Les romantiques allemands, Novalis et Hoffmann en particulier, eurent également l'intuition précise des correspondances. « Tout le visible adhère à de l'invisible, tout l'audible à de l'in audible, tout le sensible à du non sensible. Sans doute tout ce qui peut être pensé adhère-t-il de même à ce qui ne peut pas être pensé »². Baudelaire nous cite un passage des *Kreisleriana* d'Hoffmann où l'auteur développe visiblement l'idée de l'universelle analogie: « Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et ronges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois »³. Ce texte surprenant dépasse d'ailleurs les correspondances, il est une première ébauche du phénomène de l'audition colorée et de l'instrumentisme de René Ghil. Pour l'auteur du *Traité du Verbe*, comme nous le verrons, à chaque voyelle correspond une couleur, un son et un timbre d'instrument.

En France Joseph de Maistre avait montré dans le dixième entretien de ses *Soirées de Saint-Petersbourg* que le monde est « un système de choses invisibles manifestées visiblement ».

¹ Art. romantique, V. Hugo 2.

² NOVALIS, *Journal Intime*, Hymnes à la nuit, Maximes inédites, trad. G. Claretie, P. 1927, p. 98.

³ *Curiosités esthétiques*, Salon de 1846, 3.

De leur côté Sainte Beuve dans les *Pensées* de Joseph Delorme et Gérard de Nerval dans *Aurélia* ont confusément pressenti que le sensible n'est pas sans rapports avec le spirituel. Enfin Balzac qui s'est souvent fait l'interprète de Swedenborg, n'a pas manqué de formuler l'idée des correspondances chère au grand mystique suédois. Dans les pensées recueillies à la fin de Louis Lambert on peut lire: « La volonté s'exerce par des organes vulgairement nommés les cinq sens qui n'en sont qu'un seul, la faculté de voir. Le tact comme le goût, l'ouïe comme l'odorat est une vue adaptée aux transformations de la substance... Toutes les choses qui tombent par la forme dans le domaine du sens unique, la faculté de voir, se réduisent à quelques corps élémentaires dont les principes sont dans l'air, dans la lumière ou dans les principes de l'air et de la lumière. Le son est une modification de l'air, toutes les couleurs sont des modifications de la lumière; tout parfum est une combinaison d'air et de lumière; ainsi que les quatre expressions de la matière par rapport à l'homme, le son, la couleur, le parfum et la forme, ont une même origine... »¹. D'autre part au cours de l'exposé qu'il fait du système de Swedenborg dans *Séraphita*, Balzac résume à ce sujet l'essentiel de la pensée: « L'esprit angélique... puise la connaissance des choses dans le verbe, en apprenant les correspondances par lesquelles les mondes concordent avec les cieux. La Parole de Dieu fut complètement écrite par pure correspondance, elle couvre un sens interne ou spirituel, qui sans la science des correspondances, ne peut être compris. Il existe des arcanes innombrables dans le sens interne des correspondances... Savoir les correspondances de la Parole avec les cieux qui

¹ *Pensées* 6 et 7.

existent entre les choses visibles et pondérables du monde terrestre et les choses invisibles et impondérables du monde spirituel, c'est avoir les cieux dans son entendement... Les effets terrestres étant liés à leurs causes célestes font que tout y est correspondant et signifiant... »¹.

Mais relisons plutôt le sonnet de Baudelaire afin d'en dégager toute la signification profonde et de montrer les horizons nouveaux qu'il ouvrait à la poésie.

« La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens ».

Comme l'a fait très justement remarquer M. Marcel Raymond², la doctrine des correspondances et d'une manière plus générale le symbolisme baudelairien comportent trois points fondamentaux : les synesthésies, l'utilisation de la matière et les correspondances proprement dites.

¹ Chapitre 3.

² De Baudelaire au Surréalisme, p. 24-26.

Dans le deuxième quatrain de son sonnet Baudelaire émet l'hypothèse que les divers ordres de sensation — sons, parfums, couleurs — forment une indissoluble unité, qu'ils entretiennent entre eux d'étroites relations. La poésie opère la synthèse des qualités de la matière, les perceptions sensibles ne se différencient plus comme chez les romantiques, elles communient dans une seule et même affectivité. « Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité »¹. Pour Baudelaire la condition première de l'art est la croyance à une sorte de trinité sensible, à l'unité parfaite du monde matériel.

« O Métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un !
Son haleine fait la musique
Comme sa voix fait le parfum ! » (Tout Entière)

Rimbaud dira plus tard dans sa lettre du Voyant: « Cette harangue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant ». L'application de cette découverte ouvrait à l'image un nouveau champ d'investigation poétique, elle autorise la juxtaposition des sensations, favorise la recherche des analogies lointaines et des associations rares. Le phénomène de l'audition colorée, sur lequel nous aurons à revenir à propos du

¹ Art romantique, Richard Wagner et Tannhauser à Paris I.

Sonnet des Voyelles, est à cet égard tout à fait caractéristique. Grâce aux synesthésies, c'est à dire à la « réversibilité des sens » et à l'« équivalence dans leur fusion »¹ l'image recrée l'harmonie cosmique et ramène à l'unité la multiplicité de la matière.

Pour le poète des Fleurs du Mal comme pour Delacroix la nature extérieure est un « dictionnaire » qui fournit à l'artiste une substance, un corps que son imagination transpose; elle ne sert que de point de départ, de prétexte à la création proprement dite. « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative »². On sait la haine que Baudelaire nourrissait à l'égard de tout ce qui est naturel, et l'impérieux besoin qu'il éprouvait de s'évader de la réalité en mettant à contribution toutes les ressources du rêve et de l'imagination.

« Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais ». (Paysage)

« Ce rêveur...
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs ».
(Sur le Passe en Prison)

« Certes je sortirai quant à moi satisfait
D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve ».
(Le Reniement de Saint-Pierre)

Bien que le symbolisme baudelairien trouve pour une part son origine dans la haine du réel, il n'exclut pas le monde extérieur comme celui de Mallarmé, il part au contraire de la réalité sensible qu'il utilise comme support, comme tremplin.

¹ G. BLIN, Baudelaire, p. 108.

² Art romantique, L'œuvre et la vie d'E. Delacroix 3.

Cette conception entraîne chez Baudelaire l'identification du sujet et de l'objet, leur mutuelle absorption dans l'âme universelle. La condition de l'art pur est de créer « une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même »¹. La métaphore et le symbole viseront à exprimer cette fusion du moi et des choses, à approcher perpétuellement de ce cas limite qui permet de rédnire le monde extérieur à son essence et de n'en utiliser que les linéaments indispensables.

Dans le premier quatrain de son sonnet Baudelaire développe l'idée que le poète discerne derrière et au delà des apparences sensibles une réalité d'ordre spirituel et transcendant, qu'il existe des concordances et des similitudes qui rattachent le visible à l'invisible. « C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel »². Pour Baudelaire comme pour les symbolistes le monde est représentation d'un nnivers plus parfait, d'une réalité supérieure et inconnaissable. Tout, autant dans le naturel que dans le spirituel, est analogique et correspondant comme si une harmonie universelle et préétablie avait présidé à la création du monde. Seul le poète est doué de cette intuition qui appréhende les mystérieuses correspondances et de cette intelligence qui les interprète selon un mode logique. Cette communion du créé et de l'incrée, du temporel et de l'éternel ne peut se produire que par l'intervention de « la reine des facultés », l'imagination qui contient implicitement toute grande poésie par son pouvoir créateur et organisateur. Par

¹ Art romantique, L'Art philosophique.

² Art romantique, T. Gautier 3.

la vertu secrète de l'analogie elle est une ouverture sur l'infini en même temps que le répertoire des métaphores. L'imagination possède la clef des correspondances, elle est comme le dit Baudelaire « la plus scientifique des facultés »¹ parce qu'elle extrait de l'unité de la substance la précieuse métaphore, le symbole irremplaçable. « Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me servissent à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel »². Dans les *Fleurs du Mal* le monde des images et celui des idées sont intimement liés, ils se reconvrent et concourent à transposer les données sensibles, à les intellectualiser, à les éloigner de la pure matérialité de l'objet. Les notations sensorielles ne fourissent à l'imagination qu'une substance rudimentaire qu'elle se charge d'adapter à la pensée. Baudelaire « substitue une convention intellectuelle à l'image directe et matérielle de l'objet »³, il plie les métaphores aux exigences de l'entendement et de la conscience. L'intelligence pénètre les sens sur lesquels elle exerce un incessant contrôle. Les images de Baudelaire, malgré leur foisonnement sont toujours construites, fortement architecturées, elles se développent et s'accroissent sans rien perdre de leur densité, de leur nécessité. « Il y a dans le verbe quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard »⁴. Dans ses métaphores Baudelaire ne laisse guère de place à l'accouplement fortuit des mots. Les images s'enchaînent d'après une structure concertée, avec une précision géométrique, elles trahissent déjà ce besoin

¹ Lettre à Toussenel du 21 janvier 1856.

² Art romantique, M. Desbordes-Valmore.

³ R. VIVIER, *L'Originalité de Baudelaire*, p. 58.

⁴ Art romantique, T. Gautier 3.

de composition, d'architecture que Mallarmé et Valéry porteront à son paroxysme.

B) *Les ordres de sensation*
dans les métaphores de Baudelaire

La plupart des images de Baudelaire sont empruntées au monde de la réminiscence. Le souvenir lui fournit des idées et des sensations purifiées de leur contenu matériel, virtuellement chargées d'une signification symbolique. Ainsi l'imagination du poète est définitivement soudée à la mémoire, c'est de leur intime collaboration que naît le flot des métaphores. « Dans cette rencontre de la sensation et du souvenir, l'imagination créatrice représente l'effort suprême de l'esprit pour dominer le désordre du monde et du rêve »¹. Mais l'identification de la mémoire et de l'imagination ne suppose pas moins un support perceptif, une origine sensorielle.

Malgré l'acuité de Baudelaire à saisir les sons et les parfums, ce sont encore les images visuelles qui prédominent dans sa poésie. Elles ne visent qu'exceptionnellement à reproduire le monde concret ou à rendre un effet de pittoresque, elles sont plutôt reliées à la pensée. C'est dans les métaphores visuelles que le caractère abstrait, synthétique de l'art baudelairien apparaît le plus visiblement. L'imagination du poète des *Fleurs du Mal* possède une singulière aptitude à créer par l'intermédiaire de la vision des paysages rêvés et artificiels, de vastes architectures colorées — ce sont les « tableaux parisiens » : Paysage, le Soleil, le Crépuscule du Soir, Brumes et

¹ E. FISER, *Le Symbole littéraire*, p. 116.

Pluies, Rêve parisien, le Crépuscule du Matin. L'image visuelle n'est plus prisonnière de son contenu matériel, elle ne constitue plus une fresque ou un tableau, mais elle se développe et s'élargit jusqu'à donner la vision symbolique de l'objet. Le paysage apparaît ainsi décanté, dépouillé de tout accessoire, transposé par l'évocation d'une idée ou d'un état d'âme. Les images visuelles de Baudelaire unissent le mot abstrait et l'épithète coloré, un résidu de pensée et une sensation fugitive, par là même elles sont plus proches du symbole que les images auditives ou olfactives. Bien qu'artificielles et d'un ordre intellectuel, elles demeurent sensibles aux nuances les plus subtiles de la couleur, aux variations imperceptibles de la matière.

« J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
 Que les soleils marins teignaient de mille feux
 Et que leurs grands piliers droits et majestueux
 Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques ».

(La Vie antérieure)

« J'nnis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ». (La Beauté)
 « Cbeveux bleus, pavillon de ténèbres tendues ». (La Chevelure)

« Tes yeux illuminés ainsi que des boutiques
 Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques ».

(Tu mettrais l'univers...)

« Ton souvenir en moi luit comme un ostensor ».

(Harmonie du Soir)

« Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres
 Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres
 Qui dégagent leur aile et prennent leur essor
 Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or ». (Le Flacon)

« Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin
 Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques ». (Les Chats)

« Un solr fait de rose et de bleu mystique ».

(La Mort des Amants)

« Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges

Ombagé par un bois de sapins toujours vert ». (Les Phares)

Et tout ce Rêve parisien, prodigieuse fresque imaginaire, pure création visionnaire.

« Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni;

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A des murailles de métal..

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
Entre des quais roses et verts,
Pendant des millions de lieus,
Vers les confins de l'univers ».

Les images auditives sont plus précises, plus voisines aussi de la sensation, elles reproduisent des sonorités secrètes, des bruits mystérieux et assourdis, des résonances lointaines. Chargées d'atmosphère, elles s'auréolent de lueurs symboliques et hallucinantes.

... « Des fanfares étranges

Passent comme un soupir étouffé de Weber ». (Les Phares)

« Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits

Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse ».

(Réversibilité)

« Les souvenirs lointains lentement s'élever

Au bruit des carillons qui chantent dans la brume ».

(La Cloche fêlée)

« L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux ».

« Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée » (Spleen 1)

« Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux ».
(Le Crépuscule du Matin)

Mais l'imagination de Baudelaire est plus particulièrement sensible à l'évocation des parfums. Avant lui les images olfactives étaient rares et éparées. Le poète des Fleurs du Mal en a fait au contraire un usage constant; les parfums exercent sur lui une séduction magique, ils invitent son imagination vers les paysages exotiques et les edens lointains. C'est en respirant la chevelure de sa maîtresse qu'il rêve de s'évader n'importe où hors du monde. Les parfums sont pour Baudelaire un puissant instrument de suggestion, par l'enivrement qu'ils procurent, ils contribuent à libérer le poète de la réalité ambiante. Il est parvenu à utiliser l'odorat, faculté éminemment sensuelle, à des fins presque spirituelles. Les images olfactives donnent une forme et une consistance aux rêves, par leur portée psychologique, elles ouvrent au poète les portes de l'infini.

« Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent ». (Au Lecteur)

« Tout un monde lointain, absent, presque défunt
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique ».

« Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron ». (La Chevelure)

« Ses cheveux qui lui font un casque parfumé ».
(Une nuit que j'étais...)

« Sa chair spirituelle a le parfum des Anges ».
(Que désires-tu ce soir...)

« Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ».
(Harmonie du Solr)

Même les sensations tactiles et thermiques fournissent à Baudelaire une gamme d'images d'une étonnante vigueur.

« Ce soir la lune rêve avec plus de paresse;
Ainsi qu'une beauté sur de nombreux coussins,
Qui d'une main distraite et légère caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins ».
(Tristesse de la lune)

« Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles ».
(La Fontaine de Sang)

« Un tison pour chauffer tes deux pieds violets ».
(La Muse Vénale)

« Le moude s'endort
Daus une chaude lumière ».
(L'Invitation au Voyage)

Souvent aussi, conformément à la loi des correspondances, Baudelaire mêle dans ses métaphores les divers ordres de sensation, à une image visuelle il associe volontiers pour l'enrichir et la compléter une image auditive ou olfactive. L'application de la synesthésie communie à la métaphore un pouvoir d'incantation et une puissance de suggestion insoupçonnés jusqu'alors.

« Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies ».
(Correspondances)

« Les boules, en roulant les images des cleux
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux ».
(La Vie antérieure)

« Pendant que le parfum des verts tamariniers
 Qui circule dans l'air et m'enfle la narine
 Se mêle dans mon âme au chant des mariniers ». (Parfum exotique)

« Un port retentissant où mon âme peut boire
 A grands flots le parfum, le son et la couleur ». (La Chevelure)

« Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ». (Harmonie du Soir)

« Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées
 Où git tout un fouillis de modes surannées,
 Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
 Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché ». (Spleen 2)

Certains critiques, notamment H. Dérieux, Gonzague de Reynold sont enclins à reconnaître dans l'imagination de Baudelaire des qualités essentiellement plastiques, ce qui nous entraînerait à considérer son art comme de nature plutôt statique. Cette conception repose pour une bonne part sur une interprétation erronée du fameux vers que Baudelaire a mis dans la bouche de la Beauté :

« Je hais le mouvement qui déplace les lignes ».

Le poète a-t-il vraiment voulu signifier qu'il excluait de ses vers le mouvant et le dynamique ? Je ne le pense pas et je me range à l'opinion d'André Gide qui laisse entendre qu'il s'agit du mouvement oratoire, de la rhétorique et que Baudelaire en veut à l'éloquence des poètes romantiques. A supposer que cette interprétation puisse paraître trop tirée par les cheveux, les témoignages ne manquent pas dans l'Art Romantique, les Curiosités Esthétiques et dans les Journaux Intimes pour apporter un démenti formel à ceux qui prétendent que l'art baudelairien est statique et pictural. Dans

Fusées Baudelaire note par exemple que de la contemplation d'un navire en mouvement émane un charme particulier qui tient « à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet. L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes, est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines »¹. Et dans *Mon Cœur mis à nu* : « Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe, s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? Douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire »². En outre l'admiration de Baudelaire pour Delacroix et Wagner est tout à fait concluante. N'est-ce pas le dynamisme de la couleur qui le fascine dans la peinture de Delacroix ? Dans un opéra de Wagner, n'est-ce pas l'arabesque musicale, l'orchestration dynamique qui l'envoûte ? En parlant d'Ingres, le poète des *Fleurs du Mal* dira : « Plus d'imagination, partant plus de mouvement »³. Ainsi l'imagination est à ses yeux la faculté qui engendre le mouvement, qui anime l'univers et lui communique sa mobilité. Le fait que Baudelaire se soit inspiré de la peinture dans les *Fleurs du Mal* n'implique nullement

¹ 22.

² 56.

³ *Curiosités esthétiques*, Exposition universelle de 1855, 2.

que sa poésie soit plastique. Ne donne-t-on pas volontiers comme exemple de poème symbolique, les Phares ? Or le symbolisme est incompatible avec une conception statique de la poésie, il est dynamique par définition puisqu'il ne s'attache qu'aux impressions fugitives, aux analogies lointaines et momentanées.

L'influence de Gautier du « poète impeccable », du « parfait magicien ès lettres françaises » sur Baudelaire ne s'est pas exercée dans le sens d'une recherche de la forme plastique. Si nous considérons des images que le poète des Fleurs du Mal a empruntées à Gautier, la transposition dynamique y est extrêmement sensible. Il suffira de reprendre quelques exemples cités par Dérioux¹ pour montrer combien le symbolisme baudelairien se différencie de l'art plastique de Gautier.

Voici tout d'abord l'image de la Mort :

- G. « Elle prête des lits à ceux qui sur le monde
Comme le Juif errant font jour et nuit leur ronde
Et n'ont jamais dormi...
A tous les parias elle ouvre son auberge ».
- B. « C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre...
C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus ».
(La Mort des Pauvres)
- G. « Peut-être n'a-t-on pas sommeil et quand la pluie
Filtre jusques à vous l'on a froid, l'on s'ennuie
Dans sa fosse tout senl ».

¹ Baudelaire, p. 22-30.

B. « Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
 Au fond d'un monument construit en marbre noir,
 Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir
 Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse ».
 (Remords posthume)

G. « L'étoile fuit, ils lui courent après
 Et le matin venu, la lueur poursulvie
 Quand ils la croient tenir, s'éteint dans un marais ».

B. « Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite
 Pour attraper au moins un oblique rayon ».
 (Le Coucher du Soleil romantique)

D'après Dérieux la supériorité des images de Baudelaire tient à la « transposition mélodique », à l'« accompagnement musical ». Cette explication est-elle bien suffisante ? L'originalité de Baudelaire a été de renouveler les images trop froidement ciselées, trop sèchement plastiques de Gautier en les douant de mobilité, en les baignant dans le climat du mystère. D'ailleurs l'aboutissement de ces deux conceptions de la poésie montre de radicales divergences : la théorie de l'art pour l'art et la plasticité des Emaux et Camées allaient trouver leur prolongement dans l'esthétique marmoréenne du Parnasse, tandis que le surnaturalisme du poète des Fleurs du Mal et sa doctrine des correspondances menaient au symbolisme mal-larméen. Si l'art de Baudelaire avait été inspiré par une intention picturale ou plastique, il n'aurait pas pu être logiquement envisagé comme le premier stade de la poésie symboliste.

Nous ne prétendons pas que les images plastiques soient tout à fait absentes des Fleurs du Mal, on en rencontre quelques-unes ici et là.

« ... Ainsi qu'une médaille neuve

La pleine lune s'étalait ». (Confession)

« Ta gorge triomphante est une belle armoire ». (Le Beau Navire)

Mais plus qu'à la forme et à la couleur l'imagination de Baudelaire est sensible au mouvement, elle n'immobilise pas l'éphémère de la sensation, elle en reproduit le caractère fugitif et instantané. En parlant de Constantin Guys, Baudelaire écrit: « Il a cherché partout la beauté passagère, fugace de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité »¹. « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent »². La métaphore a pour tâche de faire ressortir le dynamisme latent dans l'âme des choses. Elle est alimentée par la hantise de l'infini, attentive à traduire les plus imperceptibles mouvements de la sensibilité et de la pensée. « L'attitude, le mouvement sont des éléments qui ne s'attachent pas forcément d'une façon durable à tel ou tel objet. On peut facilement isoler, de l'image d'un homme qui marche, l'idée même de marcher, et l'appliquer à un autre être, ou même à soi. L'imagination en devient maîtresse. Les mouvements et les attitudes sont des éléments libres qui vont de l'un à l'autre objet et les animent un instant sans s'y lier définitivement »³. Les images motrices sont très fréquentes chez Baudelaire, comme les métaphores visuelles, après avoir pris possession du sensible, elles subissent une sorte d'exhaussement intellectuel, de généralisation abstraite.

« Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau ».

(Que diras-tu ce soir...)

¹ Art romantique, Le Peintre de la vie moderne 13.

² Art romantique, Le Peintre de la vie moderne 4.

³ R. VIVIER, L'Originalité de Baudelaire, p. 77-78.

- « L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
Allonge l'illimité
Approfondit le temps, creuse la volupté ». (Le Poison)
- « Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large ». (Le Beau Navire)
- « L'escalier de vertige où s'abîme son âme ». (Sur le Tasse en Prison)
- « Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche ». (Recueillement)
- « Les fleuves de charbon monter au firmament ». (Paysage)
- « L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient ». (Le Crépuscule du matin)
- « Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers ». (Le Voyage)

Comme Hugo et Rimbaud, Baudelaire est le poète de la mer, et la fréquence des images nautiques correspond bien chez lui à ce besoin d'évasion vers les espaces infinis, à cette fièvre de dynamisme qui est un des ressorts les plus profonds de son imagination.

C) *L'Allégorie et le Symbole*

Baudelaire s'est manifestement rapproché du symbolisme par rapport à Vigny ou à Hugo, en utilisant les métaphores à des fins plus exclusivement magiques, il eut le premier pleinement conscience du pouvoir occulte de l'image et des rapports qu'elle entretient avec l'infini spirituel. C'est ainsi qu'une des figures qu'il a le plus fréquemment employées est la

représentation allégorique¹, qui consiste pour lui en une évocation analytique d'une idée ou d'une sensation. « Le premier objet venu devient symbole parlant... l'intelligence de l'allégorie prend en vous des proportions à vous-mêmes inconnues; nous noterons en passant que l'allégorie, ce genre si spirituel, que les peintres maladroits nous ont appris à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, reprend sa domination légitime dans l'intelligence »². Le monde apparaît à Baudelaire comme une vaste allégorie dans laquelle le poète recueille les éléments qui sont indispensables à la création poétique.

« ... Palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie ». (Le Cygne)

Ce procédé répond chez lui à une tendance instinctive, essentielle de son génie, l'application en est innée. L'allégorie de Baudelaire n'a plus rien de commun avec les froides abstractions des poètes du Moyen âge qui l'utilisaient par une sorte de convention rituelle, elle est animée, vivante, elle prend l'extension d'un symbole, revêt les caractères d'une vision obsédante, hallucinante. L'allégorie est pour le poète des Fleurs du Mal comme l'a montré A. Guex « une métaphore continuée, un parallélisme entre le concret et l'abstrait, une fiction transparente par laquelle le poète éveille une Idée, cachée d'abord sous le sens apparent »³. Baudelaire l'a renouvelée, enrichie par les thèmes lyriques et plus encore par ces qualités

¹ Les meilleurs ouvrages consacrés à l'allégorie chez Baudelaire sont *La Mystique de Baudelaire* de J. POMMIER et la thèse d'A. GUEX, *Aspects de l'art baudelairien*.

² Les Paradis artificiels, le Poème du Haschtsch, l'Homme Dieu.

³ *Aspects de l'art baudelairien*, p. 86.

d'atmosphère dont il possède le secret. Ses allégories se développent d'une manière logique et cohérente, car « le rapport des idées commande celui des figures »¹. Le goût de la fiction s'est accentué chez Baudelaire avec les années et si l'on étudie ses allégories, on ne tarde pas à remarquer qu'elles deviennent à la fois plus nombreuses et plus complexes, qu'elles tendent à se dépouiller de leur contenu matériel, qu'elles s'acheminent vers le symbole jusqu'à se confondre avec lui. Des allégories telles que l'Albatros, le Masque, le Serpent qui danse, les Hiboux, le Tonneau de la Haine, le Couvercle, Danse macabre, les deux Bonnes Sœurs reposent simplement sur une comparaison ou une équivalence, tandis que d'autres comme Châtiment de l'Orgueil, une Charogne, l'Aube spirituelle, Spleen 3, les sept Vieillards, les petites Vieilles, le Voyage à Cythère et les Métamorphoses du Vampire sont des développements plus compliqués qui relèvent d'une identification symbolique entre un fait matériel et un état d'âme momentané. L'imagination a opéré sur elles une transmutation, un renversement des valeurs réelles en valeurs idéales.

D'après la distinction établie par Chateaubriand dans le Génie du Christianisme² entre l'allégorie physique et l'allégorie morale, on peut diviser les images de Baudelaire en deux grandes catégories: les personnifications d'objets inanimés et les personnifications d'idées abstraites.

Dans le premier cas le poète prête une âme aux objets matériels et les traite comme des êtres vivants. C'est encore un des aspects significatifs du dynamisme baudelairien, toute la nature participe du mouvement cosmique. Quelques exem-

¹ J. POMMIER, *La Mystique de Baudelaire*, p. 131.

² 2^e partie, livre 4, chapitre 2.

ples choisis au hasard dans les Fleurs du Mal feront mieux ressortir cet animisme qui est un des dons précieux de l'imagination créatrice.

« Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient ». (Le Flacon)

« Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde ». (Paysage)

« Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux ».

(Le Crépuscule du Matin)

« Dans ton fle, ô Vénus ! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image ».

(Un voyage à Cythède)

Mais plus volontiers ce sont le soleil, l'aurore et la nuit que le poète considère comme des êtres doués de vie et dont il traduit les phénomènes en images motrices. Tout le poème le Soleil est composé selon ce procédé, l'astre apparaît tantôt comme un père nourricier, tantôt comme un poète.

« Comme montent au ciel les soleils rajennis
Après s'être lavés au fond des mers profondes ». (Le Balcon)

« Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige ».

(Harmonie du Soir)

« Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et d'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux ». (Spleen 4)

« Et quand descend le soir au manteau d'écarlate ».

(A une Malabaraise)

« L'aurore grelottante en robe rose et verte
S'avancait lentement sur la Seine déserte ».

(Le Crépuscule du Matin)

Dans le second cas Baudelaire part d'une idée abstraite qu'il revêt d'un corps et dont il dépeint le caractère physique, les attributs extérieurs. Ce sont les personnifications du drame intérieur qui déchire l'âme du poète, les démons qui hantent sa chair et tracassent son esprit. « Il ne recrée pas, comme Hugo, les mythes naturalistes, de l'antiquité; mais il rencontre à chaque tournant de rue, les obsessions grimaçantes de la superstition médiévale »¹. Dans les allégories de Baudelaire règnent un équilibre et une stabilité parfaite entre la pensée abstraite et son support matériel; l'intelligence et la sensibilité peuvent y trouver une juste et réciproque compensation. C'est précisément cet équilibre que Mallarmé et les symbolistes s'ingénieront à rompre dans la métaphore au seul profit de l'idée. « Gonflée d'abstraction, la pensée appelle la vision et les sens; par eux elle engendre l'image dont elle tire une prodigieuse intensité de vie »². L'allégorie baudelairienne repose sur un audacieux rapprochement qui doit mettre en évidence la collaboration de l'esprit et de la matière. Mais l'idée est toujours première dans l'imagination du poète, elle s'incorpore une forme, une substance qui l'exprime, c'est pourquoi les images de Baudelaire sont toujours si miraculeusement transposées.

Le poète des Fleurs du Mal fait souvent ressortir l'allégorie par une majuscule initiale, mais d'une façon irrégulière et peu systématique si bien que l'on a pu se demander si cette graphie n'était pas due à l'initiative de l'éditeur ou de l'imprimeur³.

¹ J. POMMIER, *op. cit.* p. 133.

² A. GUEX, *op. cit.* p. 106.

³ v. J. POMMIER, *op. cit.* p. 124-126.

Ce sont tout d'abord les allégories suggérées par le thème de la fuite du temps, de l'irréremédiable écoulement des saisons et des jours.

« Voilà que j'ai touché l'automne des idées ». (L'Ennemi)

« Pluviose irrité contre la vie entière
De son urue à grands flots verse un froid ténébreux ».
(Spleen 1)

« Le Printemps adorable a perdu son odeur !
Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense au corps pris de rodeur ».
(Le Goût du Néant)

« ... Vois se pencher les défuntés Années
Sur les balcons du ciel, en robes surannées ». (Recueillement)

La Douleur, le Remords, le Dégout, l'Angoisse, le Spleen et la Mort sont les acteurs familiers et taciturnes de ces tragédies intérieures qui minent l'âme du poète.

« L'ennui, fruit de la morne incuriosité
Prend les proportions de l'immortalité ». (Spleen 2)

« ... L'Espoir
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir ». (Spleen 4)

« La Mort dans nos poumons
Descend, fléuve invisible, avec de sourdes plaintes ».
(Au lecteur)

« C'est que la Mort, plânant comme un soleil nouveau
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau ».
(La Mort des Artistes)

Le Plaisir, la Volupté, la Débauche ne se distinguent en rien des êtres humains, ils ont les mêmes attributs.

« Volupté, sois toujours ma reine !
 Prends le masque d'une sirène
 Faite de chair et de velours...
 Volupté, fantôme élastique ». (La Prière d'un Païen)
 « La Prostitution s'allume dans les rues ». (Le Soleil)

De même la Colère, la Haine et la Vengeance.

« La Vengeance éperdue aux bras rouges et forts ». (Le Tonneau de la Haine)

L'Espérance est aussi magnifiquement caractérisée dans ses sursauts impuissants.

« Quand la terre est changée en un cachot humide,
 Où l'Espérance, comme une chauve-souris
 S'en va battant les murs de son aile timide
 Et se cognant la tête à des plafonds pourris. (Spleen 4)

Baudelaire n'a pas craint non plus de personnifier des notions plus abstraites, plus intellectuelles ou d'ordre esthétique telles que l'Art, la Beauté, le Souvenir et l'Oubli, l'Imagination même.

« L'Imagination qui dresse son orgie
 Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin ». (Le Voyage)

La plupart de ces allégories s'identifient presque à des symboles, elles en ont souvent le tour elliptique, le prestige évocateur et l'arabesque volontairement indéfinie. Baudelaire a favorisé l'écllosion du symbole en supprimant dans ses images la formule explicative. L'abolition du comme et des autres termes classiques de comparaison n'est encore qu'occasionnelle dans les Fleurs du Mal, ce sera l'œuvre de Mallarmé de rompre définitivement le fil ténu qui relie encore les deux

pôles de la pensée. Mais l'initiative de cette suppression, qui devait rendre plus intime la fusion du moi et des choses, revient à Baudelaire. Il compare déjà son âme à un tombeau ou à une cloche fêlée.

« Je suis un cimetière abhorré de la lune...

Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées ». (Spleen 2)

« Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis ».

(Sed non satiata)

« Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose ». (Causerie)

De tels procédés connaîtront une grande fortune auprès de certains poètes symbolistes comme Verlaine et Samain.

« Votre âme est un paysage choisi ».

(Les Fêtes galantes, Clair de lune)

« Je suis l'empire à la fin de la décadence ».

(Jadis et Naguère, Langueur)

« Mon âme est une infante en robe de parade ».

(Le Jardin de l'Infante)

Baudelaire se plaît aussi à créer dans ses images une confusion voulue; dans les poèmes « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne » et Tristesse de la lune plâne une indécision toute symbolique, les métaphores s'appliquent simultanément à la femme et à la lune, ces deux grandes déesses du poète. Quant aux Phares, ils sont composés d'une succession d'images juxtaposées qui évoquent des traits, des caractères généraux, révélateurs des qualités intrinsèques de l'art d'un Vinci, d'un Michel Ange, d'un Rembrandt, d'un Goya ou d'un Delacroix¹.

¹ v. dans les Curiosités esthétiques, Exposition universelle de 1855, 3, l'interprétation que Baudelaire donne lui-même du quatrain des Phares consacré à la peinture de Delacroix.

Les métaphores de Baudelaire, bien qu'elles ne soient pas encore hermétiques, sont auréolées d'un nimbe de mystère, d'une brume imprécise et flottante qui les apparente à des symboles. Le poète n'exprime plus directement les relations, il ne commente plus, il rejette derrière la vision la signification que le lecteur dégagera de lui-même. Par son aspect infiniment transposé l'image tend vers la pureté dépouillée du symbole, vers l'irisation cristalline de la pensée.

A la suite de Hugo Baudelaire s'est consacré à garantir à l'imagination sa pleine autonomie, et c'est avec une légitime conviction qu'il a pu écrire dans *Mon Cœur mis à nu*: « Glorifier le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion »¹. Fortifiée par l'unification des données sensibles, élargie par un incessant commerce avec les puissances spirituelles de l'infini, l'imagination était préparée à affronter les glaciers abstraits du symbolisme mallarméen.

¹ 69.

CHAPITRE VI

LA RÉACTION PARNASSIENNE

De Hugo à Baudelaire et de Bandelaire au symbolisme, le dynamisme poétique faisait des progrès toujours croissants, il était sur le point d'atteindre à son paroxysme. Mais le monde des lettres est aussi soumis aux lois de l'action et de la réaction, et toute théorie littéraire outrancière contient en elle des germes d'opposition ou même le principe de sa destruction. C'est du sein même du romantisme qu'allait naître cette réaction contre le dynamisme pour s'élaborer lentement et n'éclater que plus tard, au moment où la poésie du mouvant et du fugitif semblait avoir des assises suffisantes pour triompher aisément. En effet des poètes tels que Sainte-Beuve, Musset et Gautier n'ont pas tardé à se détacher du romantisme et c'est le dernier d'entre eux qui allait opposer au dynamisme de Hugo une conception plastique de la poésie. Théophile Gautier proclamait hautement qu'il était « un homme pour qui le monde extérieur existe »¹. Toute l'esthétique du Parnasse est contenue dans une telle affirmation, car la poésie sera dès lors au service de la matière. La réalité extérieure vaut par elle-même, elle garde une valeur intrinsèque, et si elle subit une transposition, ce sera dans une

¹ cité par F. BRUNETIERE, *L'Evolution de la poésie lyrique en France au 19^e siècle*, T. 2, p. 44.

intention purement plastique et décorative. Il s'agit pour le poète parnassien de saisir l'aspect éternel des choses, le momentané, l'accident ne l'intéresse pas s'il ne peut être ramené à une forme immuable. Son art est d'essence statique, il ne s'attache à peindre que les objets qui peuvent être réduits dans un cadre fixe, déterminé. « Certains de leurs poèmes réfléchissent l'univers dans une eau immobile et glacée. Le profil des montagnes, la forme précise des végétaux et des animaux, le disque de la lune, les volutes des nuages y sont reproduits avec une netteté géométrique, impersonnelle, pour ainsi dire photographique »¹. Ce n'est donc pas sans raisons que l'on a pu dire que les Parnassiens ont identifié la poésie au métier du ciseleur et de l'orfèvre.

« Sculpte, lime, cisèle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant ». (Gautier, E.C. l'Art)

Et Verlaine à ses débuts parnassiens n'avait-il pas écrit ces vers que contredira vigoureusement son Art poétique

« A nous qui ciselons les mots comme des coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement ».
(Les Poèmes Saturniens, Epilogue)

L'imagination ne pouvait pas être appelée à jouer un rôle prépondérant dans une telle poésie, faite plus d'observation attentive et de fidélité au réel que d'invention proprement dite. Les poètes parnassiens lui substituent la science, la documentation, la description impersonnelle et objective. L'image reprend une simple valeur ornementale, elle a pour fonction

¹ A. DROIN, P. Valéry et la tradition poétique française, p. 120.

de faire ressortir l'éclat et le pittoresque de la nature. Alors que Baudelaire et Mallarmé, sont les poètes de la nuit, de l'impénétrable obscurité, Gautier, Leconte de Lisle et Hérédia ont magnifié la lumière, la clarté de « Midi, roi des étés ». L'opposition n'est pas seulement de doctrine, mais aussi de langue et d'inspiration. A l'encontre du symbole, la métaphore des poètes parnassiens est asservie à son sujet, elle ne fait que reproduire avec le maximum de précision et d'exactitude les formes et les couleurs que l'univers propose à la vision. La langue et les images ont perdu tout caractère intuitif, elles sont traitées comme une matière plastique qui se laisse sculpter sur le modèle de la réalité. Le poète n'ambitionne plus de transcender la nature par la magie des mots, il veut tout au contraire plier son inspiration aux exigences du monde extérieur, s'astreindre à décrire les objets dans toute la rigueur et la netteté de leurs contours.

Il n'est pas surprenant que ces tendances esthétiques aient été amorcées par un poète qui se soit essayé à des recherches picturales. Tout dans la poésie de Gautier révèle un peintre: le sens de la couleur, la vigueur du dessin, le goût de la matière pour elle-même, pour sa densité. Les Emaux et Camées établissent d'étroites correspondances entre la poésie et la peinture (ut pictura poesis) et Gautier multiplie à cet effet les comparaisons picturales. L'art doit refléter la solide structure du monde concret, car « la poésie toute fille du ciel qu'elle est, n'est pas dédaigneuse des choses les plus humbles »¹. Alors que Victor Hugo tend à dépasser le réel et que Baudelaire recourt au prestige du rêve, Gautier s'efforce de maintenir le contact entre la poésie et la réalité de l'objet.

¹ cité par A. BOSCHOT, T. Gautier, p. 38.

Il y était contraint autant par son tempérament poétique que par ce manque d'imaginaion créatrice qui le rivait à l'évocation du concret. Son art se prêtait à recréer dans une forme exacte et travaillée tout ce que l'observation minutieuse de la réalité peut révéler. « Sa pensée se présente à lui non pas en termes abstraits, comme dans le cerveau d'un pbilosophie, mais toute revêtue de formes et de couleurs, adhérente à des images ou à des symboles, réalisée plastiquement comme dans le cerveau d'un peintre »¹. Il était secondé dans sa tâche par une prodigieuse mémoire des formes et des couleurs qui suppléait aux déficiences de son imagination. La poésie de Gautier est souvent vide de pensée, d'invention et par conséquent d'images. C'est ainsi qu'au lieu d'utiliser la métaphore ou le symbole, il aura plus volontiers recours à l'allégorie qui juxtapose l'image et la signification au lieu de les associer intimément. L'allégorie reste pour lui soumise à l'objet qu'elle dépeint, elle demeure en étroite correspondance avec les aspects de l'univers matériel.

« Le Nil géant à la barbe blanche
Coiffé de lotus et de jons ». (E.C. l'Obélisque de Paris)

« Est-ce la Madone des neiges,
Un Sphinx que l'hiver sculpta,
Sphinx enterré par l'avalanche,
Gardien des glaciers étoilés,
Et qui, sous sa poitrine blanche
Cache de blancs secrets gelés ».

(E.C. Symphonie en blanc majeur)

Dans le Château du Souvenir Gautier n'hésite pas à nous représenter la « Solitude en chemise ». L'allégorie ne l'inté-

¹ A. BOSCHOT, T. Gautier, p. 241.

resse pas en elle-même, par rapport à l'idée qu'elle contient, mais uniquement pour l'interprétation plastique qu'on en peut tirer. Lorsqu'il emploie des métaphores, il s'ingénie à les enchaîner rigoureusement. « Je fais des métaphores qui se suivent: tout est là »¹. La description est chez lui minutieuse, elle s'attache aux détails pittoresques qui rehaussent le caractère propre de l'objet. C'est en définissant cette précision, cette fidélité à l'objet que Baudelaire a pu écrire: « Il y a dans le style de Gautier une justesse qui ravit, qui étonne et qui fait songer à ces miracles produits dans le jeu par une profonde science mathématique »². Dans ses images, le poète des Emaux et Camées ne laisse pas de place au hasard ou à l'imprévu, il en cisèle scrupuleusement les contours.

« Une gamme monte en fusée
Comme au clair de lune un jet d'eau ».
(E.C. Clair de lune sentimental)

« La sirène amoureuxment
Fait ondoyer sa blancheur bleue
Sous l'émail vert du flot dormant ». (E.C. Caerulei Oculi)

« Aux fossés la lentille d'eau
De ses taches vert de grisées
Etale le glauque rideau ». (E.C. le Château du Souvenir)

Gautier s'est fait une conception sculpturale de la poésie, il a identifié le travail du poète à celui de l'orfèvre, cherchant à reproduire par la transposition d'art les analogies qui existent entre le monde visuel des formes et son expression métaphorique. C'est sur ses traces que les poètes du Parnasse

¹ cité dans le Journal des GONCOURT, T. 2, p. 196.

² Art romantique, T. Gautier 3.

allaient s'engager dans cette recherche plastique du modèle de la beauté immuable.

De tous les poètes de l'école Leconte de Lisle est avec son disciple José Maria de Hérédia le plus complet et le plus représentatif, parce qu'il n'a pas craint d'appliquer l'esthétique du Parnasse jusque dans ses conséquences extrêmes et au mépris des tendances nouvelles du symbolisme triomphant. On ne saurait pousser plus loin en poésie le souci de l'impersonnalité, de la parfaite objectivité. L'amour de la matière occupe dans son art la place prépondérante, l'univers sensible y apparaît dans toute sa solidité et sa luminosité. Il ne se soucie nullement de transposer la réalité, car la transposition déforme et transfigure, il lui importe au contraire de recréer fidèlement l'architecture du monde concret. « Le trait dominant de l'organisation mentale, chez Leconte de Lisle, c'est donc l'aptitude à saisir, à retenir et à reproduire les formes des choses, leurs lignes et leurs couleurs »¹. L'exotisme du paysage de l'île Bourbon et des tropiques a laissé dans son imagination une empreinte ineffaçable, source de sensations et de métaphores à laquelle le poète allait puiser l'implacable lumière de son inspiration. Par l'image il veut faire revivre l'éclat de la couleur qu'il a observée dans la végétation luxuriante de son pays natal.

« Midi, roi des étés, épandu sur la plaine

Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu ».

« La terre est assoupie en sa robe de fen ». (P.A. Midi)

« L'aube aux flancs noirs des monts marchait d'un pas vermeil ».
(P.B. la Fontaine aux lianes)

¹ E. ESTEVE, Leconte de Lisle, p. 189.

- « La liane en treillis suspend sa cloche rose
Entre d'épais gazons aux touffes de velours ».
(P.B. la Ravine Saint Gilles)
- « Le sable rouge est comme une mer sans limites
Et qui flambe, muette, affaissée en son lit ».
(P.B. les Eléphants)
- « Le vol vif et strident des roses sauterelles
Qui s'enivrent de la lumière de midi ».
(P.T. l'illusion suprême)

Les métaphores de Leconte de Lisle prolongent directement la sensation qui renaît à fleur de la mémoire, ce sont des images souvenirs qui surgissent avec la fraîcheur de l'immédiat, de l'instantané. Après Baudelaire il a été le poète le plus sensible à la magie exotique des parfums, ses métaphores olfactives ne manquent ni de force et d'originalité tout en restant plus générales et moins évocatrices que celles des *Fleurs du Mal*.

- « Un chaud parfum circule aux détours des sentiers ».
(P.A. Phydilé)
- « Les prés ont une odeur d'herbe verte et mouillée ».
(P.B. la Vêrandah)
- « Dans l'air léger flottait l'odeur des tamarins ».
(P.B. le Manchy)

L'auteur des *Poèmes Barbares* se refusait à reconnaître l'esthétique de la suggestion et s'il lui est arrivé d'appliquer la doctrine des correspondances

- « Les rosiers de L'Iran mêlent leurs frais murmures
Au tintement de l'eau dans les porphyres roux ».
(P.A. Juin)

c'est d'une façon toute à fait fortuite. Cet abandon est d'ailleurs assez rare dans l'art concerté de Leconte de Lisle, d'autant plus que ses images sont volontiers d'emprunt. Il adapte et refond plus qu'il n'invente, son esprit assimile plus qu'il ne crée. Les réminiscences d'Homère, d'Horace, de Virgile et de Chénier abondent dans son œuvre¹. Il leur emprunte des procédés de style et des métaphores qu'il traduit presque littéralement. Voici par exemple une image typiquement virgilienne

« J'unirai l'hyacinthe aux pâles violettes
Et la rose au myrthe odorant ». (P.A. Phydilé)

Le rêve de la plasticité pure et de l'impassibilité philosophique a paralysé l'imagination de Leconte de Lisle qui s'est limitée à la seule représentation picturale du monde. Sa poésie est ainsi picturale, descriptive, elle ne suggère rien au delà de son expression. Il s'appliquait à atténuer la signification symbolique des mythes qu'il traitait afin d'incorporer à la pensée et à l'érudition un décor extérieur. C'est bien en effet lorsqu'il subit l'emprise des images que sa mémoire a enregistré, qu'il cède au charme de ses souvenirs d'exotisme que Leconte de Lisle est le plus original. Ses métaphores sont classiques, en ce sens qu'elles ne nous proposent pas un univers nouveau, imprévu et qu'elles ne traduisent pas un état d'âme éphémère, une impression fugitive. Elles immobilisent la sensation dans un cadre fixe, dans une forme stable, éternelle, sévèrement architecturée. Un tel art s'oppose donc radicalement au symbolisme parce qu'il offre un idéal

¹ consulter à ce sujet J. VIANEY, *Les Sources de Leconte de Lisle*, P. 1907 et C. KRAMER, *A. Chénier et la poésie parnassienne* P. 1926.

statique et qu'il veut échapper à tout prix à l'artifice pour mieux rendre la solidité de la mythologie naturelle.

Si Hérédia n'est pas des écrivains du Parnasse le plus doué, sa poésie incarne du moins d'une manière typique cette aspiration vers la perfection plastique avec les avantages et les dangers qu'elle comporte. Il se situe à la pointe dernière et paradoxale de l'école, continuant les leçons d'esthétique que lui ont données Gautier et Leconte de Lisle. Plus encore que ses maîtres Hérédia est le poète de l'éclat et de la rutilance, les Trophées abondent en notations visuelles et en métaphores richement colorées. Aussi sa sensibilité est-elle toute extérieure et ne se laisse-t-elle guère ébranler que par l'aspect décoratif de la nature.

« Le grand feu prisonnier de la brique rougie ». (Rêve d'Email)

« L'azur phosphorescent de la mer des tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré ». (Les Conquistadors)

« Dans le poudrolement d'or du pollen qu'elle lance
S'épanouit la fleur des cactus embrasés ». (Fleurs de Feu)

Les métaphores jouent pourtant chez lui un rôle de premier plan, elles s'organisent en tableaux successifs vigoureusement dessinés. Hérédia considère la poésie comme un métier savant, comme une lente et fine ciselure.

« Dans l'argent, sur l'émail où le paillon s'irise
J'ai peint et j'ai sculpté, mettant l'âme en péril ».
(le Vieil Orfèvre)

Il proscrit de son art le terme bas, l'expression vulgaire et toute faite, ses images il les choisit non sans un certain sens de la rareté. Mais cette rareté, il ne l'obtient souvent que par un emploi abusif, fastidieux même du vocabulaire technique.

Pour le seul volume des *Trophées* on pourrait dresser une longue liste d'images empruntées à l'orfèvrerie, à l'émaillerie, à la reliure ou à l'héraldique¹. Epris des mots pour leur sonorité, Hérédia puise son vocabulaire poétique dans les arts plastiques qu'il sent en correspondance avec le sien. Ses images, comme celles de Leconte de Lisle, reposent volontiers sur un fond d'inspiration érudite, puisqu'il s'agit pour un authentique parnassien de faire la synthèse de la science et de la poésie.

Si par son goût de la précision, de l'effet pittoresque, Hérédia appartient au Parnasse, il n'est pas sans attaches avec le symbolisme. De l'école il a d'ailleurs été le seul avec Banville que les disciples de Mallarmé aient accueilli dans leurs réunions. Certes sa poésie est directe, elle ne présente aucune complication syntaxique, ni aucune tournure elliptique, mais son imagination ne répugne pas à évoquer des mouvements de fuite. Parfois même la description cède insensiblement le pas à la suggestion et la métaphore s'élargit en un symbole dynamique.

« La trirème d'argent blanchit le fleuve noir
Et son sillage y laisse un parfum d'encensoir
Avec des sons de flûte et des frissons de soie ». (le Cydnus)

« Et sur elle courbé, l'ardent Imperator
Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or
Toute une mer immense où fuyaient des galères ».
(Antoine et Cléopâtre)

« Et le soleil mourant sur un ciel, riche et sombre
Ferme les branches d'or de son rouge éventail ».
(Soleil couchant)

¹ v. surtout les poèmes groupés sous le titre, le Moyen âge et la Renaissance.

Ces trois exemples montrent bien qu'Hérédia n'était pas indifférent au charme de l'esthétique de la suggestion et qu'il savait utiliser les ressources du symbole avec plus d'habileté qu'on ne serait tenté de le croire a priori. La forme resserrée du sonnet l'obligeait à condenser ses images et à laisser dans ses poèmes une part d'inexprimé, de sous entendu, qui n'est plus purement parnassienne, qui s'écarte du naturalisme de Leconte de Lisle. Pressentait-il le déclin et l'usure de la poésie descriptive qui allait être supplantée par le symbolisme ? C'est peu probable, mais il a pourtant compris toute l'importance de la nouvelle école.

La réaction contre le Parnasse a déjà été amorcée par Baudelaire, qui a prouvé que la poésie pouvait fort bien se passer de la mythologie plastique des anciens. Mais ce sont Verlaine et Mallarmé qui, après une brève apparition dans les rangs du Parnasse, consommeront la rupture en opposant à l'inspiration statique l'impressionnisme fugitif et le dynamisme absolu de la pensée.

CHAPITRE VII

L'IMAGE D'ATMOSPÈRE

VERLAINE ET LAFORGUE

À la poésie imagée de Hugo et de Baudelaire, Verlaine rêvait de substituer une poésie de la musique où l'invention métaphorique était subordonnée aux recherches rythmiques. Si l'on entend par imagination la faculté de créer des images, le poète de Sagesse n'en était que peu pourvu, il ne se préoccupe d'ailleurs pas de forger des symboles, des associations de mots rares et subtiles. Son vers est soumis aux nécessités du rythme et de l'harmonie verbale, il traduit des sensations, des impressions directes plutôt que des idées, les résonances de l'âme et de la sensibilité plutôt que les irisations de la pensée. Son génie épris de naturel et de simplicité le porte peu à cultiver les ressources de la métaphore, il puise son inspiration aux sources de l'émotion pure et nue. « Quand je souffre, quand je jouis on que je pleure, je sais bien que ce n'est pas un symbole » répondait Verlaine à Huret pour son *Enquête sur l'Évolution littéraire*¹. L'image n'étant selon la conception verlainienne qu'un élément secondaire, accessoire, elle s'incorpore à la cadence du vers, se plie aux exigences de la transposition musicale. Toutefois, sans l'avoir cherché

¹ p. 60.

consciemment, Verlaine innova dans le domaine de l'image en créant une atmosphère nouvelle, faite de langoureuse indécision, de fugitive transparence.

« Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint. » (J.N. Art poétique)

Le dessin trop précis d'un objet, les contours trop réels d'un paysage s'estompent dans la brume du rêve. Ce caractère fluide et vaporeux de l'image est significatif de la poésie de Verlaine qui s'évade dans la demi-teinte, se réfugie dans une sorte d'ambiguïté voulue. Le poète de Sagesse n'insiste jamais sur une image, elle glisse et s'évanouit sans qu'il songe à la reprendre ou à l'élargir, elle s'amenuise jusqu'à se réduire à la ténuité un peu confuse de la sensation. Apparemment l'esprit n'intervient pas dans l'organisation de ces métaphores impalpables comme la brume colorée de ces soirs d'été londoniens, que Pauvre Lélian eut le loisir de contempler longuement comme l'incarnation même de son rêve.

« Et leurs molles ombres bleues
Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise ». (F.G. Mandoline)

« Comme des nuées
Flottent gris les chênes
Des forêts prochaines
Parmi les buées ». (R.S.P. Ariettes onblées 7)

« Le ciel est par dessus le toit
Si bleu, si calme,
Un arbre, par dessus le toit
Berce sa palme ». (S. 3, 6)

« La nuit tombe à longs traits de charpie
A travers le couchant sanguinolent ». (S. 3, 9)

« C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles ». (J.N. Art poétique)

Déjà dans les Poèmes Saturniens, pourtant encore si parnassiens, Verlaine se plaisait à brosser de ces paysages fragiles.

« Sous l'œil clignotant des bleus becs de gaz ». (Croquis parisien)

« La lune est rouge au brumeux horizon
Dans un brouillard qui danse, la prairie
S'endort fumeuse, et la grenouille crie
Par les juncs verts où circule un frisson ». (l'Heure du berger)

« Pas la Couleur, rien que la Nuance »¹. Ou s'il lui arrive d'utiliser la couleur, ce sera le gris avec sa lumière terne et imprécise. L'image baigne dans le clair obscur, elle ondule dans un éclairage tantôt cru tantôt nuancé. Le propre de Verlaine a été de dématérialiser l'image, de la délivrer de sa gangue sensible et de la douer d'une essence volatile.

Dans les Poèmes Saturniens Verlaine se montrait déjà un disciple bien infidèle de l'esthétique marmoréenne du Parnasse. La doctrine de l'impassibilité ne pouvait convenir à ce poète des rêves délicats, des sensations vagues et incertaines. Verlaine n'a jamais cherché comme les Parnassiens à reproduire le monde extérieur dans toute la rigueur de ses traits. Mais dans les Poèmes Saturniens, il traite la poésie comme une matière plastique qui se laisse sculpter et l'image offre plus de précision voulue, plus d'exactitude sensible que dans les recueils postérieurs.

¹ Art poétique.

« La lune plaquait ses teintes de zinc
Par angles obtus ». (Croquis parisien)

« L'Escorial étend son orgueil de granit ». (la Mort de Philippe II)

« L'Eurotas, où l'essaim des cygnes familiers

Mêle sa grâce blanche au vert mâât des lauriers ».

(Nocturne parisien)

La métaphore manifeste une intention picturale, descriptive, une recherche du pittoresque et de la couleur que l'on ne retrouvera plus dans *Sagesse* ou dans *Jadis et Naguère*. Seules les *Fêtes Galantes*, par leur richesse de coloris et leur plasticité peuvent rappeler Gautier et Banville. A partir des *Romanes sans Paroles* « la narration s'efface devant la suggestion, la plastique devant le flou du mystère, il tirera une puissance d'enchantement qui fera de lui le traducteur de l'impondérable, du fugitif, de la chose envolée »¹. Dès lors l'image verlainienne se complait dans une brume lumineuse, elle crée par l'allusion une ambiance, un paysage sans même emprunter à la réalité ses détails matériels, son décor pittoresque; elle se satisfait de son pouvoir évocateur, condense en elle un faisceau de sensations. Il est difficile de déterminer exactement le rôle qu'a joué Rimbaud dans cette transformation, mais nous croyons que le poète de *Bateau ivre* n'a pas été tout à fait étranger à cette évolution de Verlaine vers un art de la suggestion. Cette nouvelle conception de la poésie correspondait évidemment à son tempérament, et il a su l'adapter sans renoncer pour autant à ses qualités propres. Verlaine est ainsi arrivé à éliminer tous les intermédiaires entre la sensation et son expression, la vision se transpose naturellement en une image docile aux sinuosités du rythme.

¹ H. STRENTZ, P. Verlaine, p. 37.

Il n'y a dans les métaphores de Verlaine aucune recherche de la rareté, aucun souci d'insérer une pensée ou d'appliquer la doctrine des correspondances — ce qui le situe d'emblée en marge du symbolisme. « Le symbolisme de Verlaine fut vraiment d'une espèce très particulière et si différent de celui de tous ses contemporains: antérieur au mouvement littéraire que créa presque par hasard le poète, il eut recours au procédé essentiel de l'école surtout pour laisser le mystère envelopper et former une réalité que des raisons étrangères à la poésie commandaient de suggérer à peine, de suggérer à faux »¹. Dans son ensemble la poésie de Verlaine ne répond pas à l'esthétique du symbole. Il ne l'a du reste utilisée que dans deux poèmes de Jadis et Naguère: *Crimen Amoris* et *Langueur*:

« Je suis l'empire à la fin de la décadence
 Qui regarde passer les grands Barbares blancs
 En composant des acrostiches indolents
 D'un style d'or où la langueur du soleil danse ».

Et encore ce poème ne se revêt-il d'une portée symbolique que par l'influence qu'il a exercée, par le climat nouveau qu'il a introduit dans la littérature. Verlaine annonce le symbolisme, lui prépare le terrain par son goût de l'indécision, de la chose suggérée, mais il ne s'est jamais rallié au mouvement même, persévérant dans les tendances poétiques qui lui étaient instinctives. Claudel définit fort bien le caractère énigmatique de cette poésie qui naquit de l'âme profonde des Ardennes: « La réalité est devenue illusion et l'illusion est devenue allusion, allusion à je ne sais quelle ultériorité tantalissante dont le soleil demain ne nous livrera qu'une médiocre traduction.

¹ A. FONTAINE, *Verlaine Homme de lettres*, p. 105.

C'est cette attention au mystère ambiant, cette aptitude au rêve, cette capacité de transformation, cette lente sympathie avec l'invisible, qui donne leur accent poignant à telle de ces chansons populaires qui n'ont pu fleurir qu'entre l'Oise et l'Aisne, et dont deux mauvais garçons Verlaine avec Rimbaud ont emprunté la technique »¹.

Le génie de Verlaine s'accomode mieux de l'allégorie que du symbole, il en fait un usage fréquent, mais discret dès ses premiers recueils. L'allégorie de Verlaine, comme celle de Baudelaire, ne ressemble en rien aux froides abstractions des poètes du Moyen âge, elle n'est pas figée, statique, mais douée de mobilité, elle ne fixe pas l'esprit, mais l'anime et l'invite à la rêverie méditative. Crépuscule du Soir Mystique dans les Poèmes Saturniens rappelle ces développements allégoriques des Fleurs du Mal où Baudelaire associe à un paysage concret une pensée enrichie par l'émotion.

« Le Souvenir avec le Crépuscule
 Rougeoie et tremble à l'ardent horizon
 De l'Espérance en flamme qui recule
 Et s'agrandit ainsi qu'une cloison
 Mystérieuse où mainte floraison...
 S'élançe autour d'un treillis et circule
 Parmi la maladive exhalaison
 De parfums lourds et chauds, dont le poison...
 Noyant mes sens, mon âme et ma raison,
 Mêle dans une immense pâmoison,
 Le Souvenir avec le Crépuscule ».

Et le magnifique « Colloque sentimental » n'est-il pas lui aussi une forme vivante d'allégorie qui se subtilise jusqu'à prendre un sens symbolique. C'est surtout dans Sagesse et

¹ P. Verlaine, R.P. 1 fév. 1937.

dans *Jadis et Naguère* que Verlaine eut recours à ce procédé qui lui était familier et qui montre bien ses affinités avec le poète des *Fleurs du Mal*.

« Le Malheur a percé mon vieux cœur de sa lance ». (S. 1, 1)

« ... Vous la Rose

Immense des purs vents de l'Amour... ». (S. 2, 4)

« Despotique, pesant, incolore l'Été

Comme un roi fainéant présidant au supplice

S'étire par l'ardeur blanche du ciel complice

Et baille ».

(J.N. Allégorie)

« Dans un palais, soie et or, dans Ecbatane

De beaux démons, des Satans adolescents

Au son d'une musique mahométane

Font litière au Sept Péchés de leur cinq sens ».

« Les Appétits, pages prompts que l'on harcèle

Promenaient des vins roses dans des cristaux ».

(J.N. Crimen Amoris)

Verlaine use des ressources poétiques de l'allégorie avec un art consommé, il y incorpore ses rêves et ses émotions; l'identification entre l'univers concret et l'idée est totale. Toutefois comme poète chrétien, Verlaine a été amené, à force de dépouillement et de nudité, à concevoir une poésie presque dépourvue de métaphores et d'allégories, n'exprimant le sentiment que par le rythme et le choix harmonieux des mots — tentative unique dans la poésie du 19^e siècle qui conféra toujours à l'image un prix exceptionnel, un pouvoir souverain.

* *

Jules Laforgue, poète un peu oublié et d'un inégal talent, fut pourtant un intéressant créateur dans le domaine de l'image. Et ses commentateurs n'ont guère insisté sur ce carac-

tère de son art¹. Sa poésie est « impressionniste » autant par sa facture que par la qualité de son émotion. Elle repose tout entière sur l'esthétique de l'éphémère et du quotidien, elle s'attache à peindre la fugacité des choses et des sentiments, à noter les modifications de l'être en face du devenir de la vie. Laforgue a tenté d'élahorer une poétique de l'instinct, volontairement irrationnelle et antiintellectuelle. « Epier les instincts avec autant que possible absence de calcul, de volonté, de peur de les faire dévier de leur naturel, de les influencer »². L'essentiel pour le poète des *Complaintes* est de reproduire les aspects changeants de l'univers et d'en dégager l'atmosphère particulière. Il écarte de sa poésie la pensée consciente, méprise l'art pur et ses recherches artificielles pour ne se consacrer qu'à la traduction spontanée d'impressions fugitives. Il veut rendre la sensation dans sa pureté initiale, dans son immédiateté. Il adopte à l'égard de la vie une attitude purement réceptive qui lui permet d'enregistrer une foule d'émotions rares, de visions concrètes, empreintes d'une étonnante modernité.

Laforgue n'a certes pas découvert l'esthétique de l'éphémère, Baudelaire et Verlaine l'ont pratiquée avant lui, mais il a été un des premiers à en formuler clairement les principes. Ses images ont la mobilité même de la vie, elles en épousent les complexes sinuosités.

« Et l'Idéal égrène en ses mains fugitives
L'éternel chapelet des planètes plaintives ».
(C. *Complainte des Voix sous le figuier bouddhique*)

¹ Nous exceptons évidemment l'excellente étude de F. RUCHON, J. Laforgue, sa vie, son œuvre, Genève 1924.

² cité par F. RUCHON, J. Laforgue, p. 57-58.

« Le vent s'époumone

A reverdir la bûche où mon grand cœur tisonne »,

(C. Complainte de l'Automne monotone)

« J'ai le cœur triste comme un lampon forain »,

(C. Complainte de Lord Pierrot)

« Pas un Moi qui n'écume aux barreaux de sa cage

Et n'épluche ses jours en filaments d'ennui »,

(I.N.D.L. Nobles et touchantes Divagations sous la lune)

« Les vignes de nos nerfs bourdonnent d'alcools noirs »,

(F.B.V. Petites Misères de Juillet)

La poésie de Laforgue est concentrée sur la traduction du mouvement fondamental de la vie. « On pourrait extraire de l'œuvre poétique de Laforgue un cahier de notes initiales de mouvements psychiques, permanents et profonds » écrivait Maclair dans son Essai sur Laforgue¹. Cet art éminemment subjectif est une exploration de la part obscure du moi, il s'insinue dans les replis secrets de l'inconscient. Esprit métaphysique désabusé, Laforgue avait été influencé d'une manière déterminante par le pessimisme de Schopenhauer et de Hartmann, l'auteur de la Philosophie de l'Inconscient. C'est pourquoi il considère l'art comme un phénomène irrationnel, une recherche de l'inconscient.

« L'Art est tout du droit divin de l'Inconscient »,

(I.N.D.L. la Lune est stérile)

Sa mission est de sonder l'inconnu, de « concourir... à l'épuration du miroir où se cherche l'Inconscient » pour reprendre l'expression du poète². Les vers de Laforgue trahissent sans cesse ce besoin d'infini, cette angoisse métaphysique, cette

¹ M.F. fév. et mars 1896.

² Mélanges posthumes, p. 205.

poursuite désespérée du mystère de l'inconscient. « Il remplit la forme métaphysique d'un contenu d'impressions quotidiennes, concrètes et déterminées » écrit justement F. de Miomandre¹. L'image de Laforgue, en dépit de son caractère concret, se revêt souvent d'une signification abstraite ou morale, et sans que le poète ait l'air de s'en douter, l'intelligence et la pensée se substituent à l'expression de la vie immédiate. C'est ce qui explique, chez le poète des *Complaintes*, l'abondance, l'abus des termes abstraits et philosophiques (Inconscience, Instinct, Métaphysique, Esthétique, Idéal, Absolu, Inconnu, Néant, Substance, Cosmogonie, Métempsychose, Nirvana). Laforgue éprouve le besoin de forger des mots nouveaux par contamination ou par dérivation afin de satisfaire à l'originalité de ses métaphores². Ses images, surtout dans l'*Imitation de Notre Dame la Lune*, sont caractérisées par la recherche volontaire du mot rare et rutilant.

« Des montagnes de nacre et des golfes d'ivoire
Se renvoient leurs parois de mystiques ciboires ».

« Des Sphinx brouteurs d'ennuis aux moustaches d'airain ».

« Cactus obéliscals aux fruits en sarcophages,
Forêts de cierges massifs, parcs de polypiers,
Palmiers de corall blanc aux résines d'acier » .

« Oui papillons aux reins pavoisés de bijoux
Ouvrant vos ailes à deux battants d'in-folios ».

(Climat, Faune et Flore de la Lune)

Dans ses métaphores Laforgue révèle sa parenté avec les peintres impressionnistes, il a le goût de la couleur pure et

¹ M.F. fév. 1903.

² F. RUCHON a dressé une liste minutieuse des nombreux néologismes de Laforgue, op. cit. p. 152-160.

tous les paysages qu'il évoque sont chargés d'atmosphère. L'ambiance et le climat sont essentiels à son art, il les suggère avec un grand luxe de détails. Autour du symbole central se groupe toute une série d'images secondaires qui s'adaptent miraculeusement à l'atmosphère. Laforgue sait créer une unité avec les éléments les plus divers, les plus hétérogènes, grâce à la souplesse acrobatique de sa syntaxe, et la vision colorée ne perd rien dans l'image de son intensité.

« Le blanc soleil de juin amollit les trottoirs ».

(S.T. Sieste éternelle)

« Au gaz jaune et mourant des brumeux boulevards ».

(S.T. Couchant d'hiver)

« Et vous, paons blancs cabrés en aurores de prismes ».

(I.N.D.L. Climat, Faune et Flore de la Lune)

« Et ce stylet d'acier de vos regards bleuâtres ».

(F.B.V. Dimanches)

« Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet

Sur une litière de jaunes genêts ».

(D.V. l'Hiver qui vient)

La couleur chez Laforgue ne vise pas à un effet de pittoresque comme dans la poésie romantique, elle est envisagée comme un instrument de suggestion. De toute son œuvre et particulièrement du poème *Rosace en vitrail* dans le *Sanglot de la Terre* se dégage une sorte de symbolique des couleurs dans ses rapports avec les états psychologiques. Si le blanc évoque la pureté de l'enfance, le rouge les désordres de l'amour (« braises de rut vermeil ») selon une vision commune à tous les poètes, les jaunes, les gris et les violets correspondent dans l'âme de Laforgue à des significations plus originales. Le jaune symbolise la décadence, la pourriture, la mort, tandis que le gris et

le violet servent à peindre l'ennui, la mélancolie, à définir la monotonie et la banalité de la vie.

« Les mornes violets des désillusions ».

« Toussez, ô gris du spleen, défilé monotone
Des tons neutres, plâtrés, enfumés, endeuillés ».
(S.T. Rosace en vitrail)

Dans la poésie de Laforgue ce ne sont pas seulement les couleurs qui prennent un sens symbolique, mais aussi les aspects de la nature extérieure et les paysages créés de toutes pièces par l'imagination. Les évocations de couchants, de crépuscules si fréquentes chez Laforgue suggèrent l'instabilité de toutes choses, l'impossibilité de saisir la réalité fugitive. Il faudrait citer tout le magnifique poème *Conchaut d'Hiver dans le Sanglot de la Terre*.

« Un disque safrané, malade, sans rayons
Qui meurt à l'horizon balayé de cinabre
Tout seul, dans un décor poitrinaire et macabre,
Colorant faiblement les nuages frileux
En blanc morne et livide, en verdâtre fielleux,
Veil or, rose fané, gris de plomb, lilas pâle ».

L'imagination de Laforgue s'est plu à peindre des paysages lunaires au gré de sa seule fantaisie. La lune est élevée à la dignité d'un symbole, elle représente un monde vide de tout contenu intellectuel, l'évasion dans le nirvana, l'aspiration à la mort dans le néant¹. Livrée à elle-même l'imagination tend à se disperser, bien que précises ses métaphores adoptent souvent un tour volontairement artificiel et excessif, c'est que

¹ v. en particulier le poème *Climat Faune et Flore de la Lune*, dans l'imitation de *Notre Dame la Lune*, si riche en métaphores d'une audacieuse originalité.

le poète recherche à tout prix la nouveauté, sans trop se soucier de forcer la signification du symbole ou de céder à une gratuite incohérence du style.

L'auteur de *l'Imitation de Notre Dame la Lune* est symboliste d'instinct, il cherche à unir dans ses images le concret et l'abstrait en supprimant les termes de relation. L'émotion et la pensée se mêlent naturellement et la métaphore naît comme auréolée d'une valeur morale ou philosophique. La fusion du monde matériel et de l'idée s'opère spontanément.

« Des rêves engrappés se roulaient aux collines,
Feuilles mortes portant du sang des mousselines ».
(C. *Complainte des Voix sous le figuier bouddhique*)

« Mon cœur est noyé, vidé d'âmes et d'essors
Qu'étreint la pieuvre Spleen en ses ventouses d'or ».
(C. *Complainte Litanies de mon Sacré Cœur*)

« Tu ne sais que la fleur des sanglantes chimies ».
(I.N.D.L. *la Lune est stérile*)

« Rosace en tombale efflorescence
De la Basilique du Silence ». (I.N.D.L. *Jeux*)

« L'âme du vent gargouille au fond des cheminées ».
(F.B.V. *Dimanches*)

Puissante, mais désordonnée l'imagination de Laforgue n'obéit à aucune loi, elle saisit immédiatement les rapports entre les objets, les analogies entre le concret et l'abstrait, sans tenir compte de la doctrine des correspondances. Elle est guidée par un instinct poétique, et son expression se rapproche bien plus par là du symbolisme de Verlaine que de celui de Mallarmé. Mais les métaphores de Laforgue dessinent souvent une sorte d'arrière plan métaphysique, que l'on ne retrouve

pas chez le poète de Sagesse, tout en restant liées à la perception de l'univers sensible. Ce double caractère tient à ce que le rêve même inconscient se compose poétiquement des éléments du réel et que l'image crée un nouvel univers intermédiaire entre la pensée et la matière.

CHAPITRE VIII

LE SYMBOLE

Dans l'avant propos qu'il a donné à la *Connaissance de la Déesse de Lucien Fabre*, Paul Valéry a caractérisé le symbolisme comme « l'intention commune à plusieurs familles de poètes de reprendre à la Musique leur bien »¹. Cette définition, toute exacte qu'elle est, ne saurait nous satisfaire, parce qu'elle n'envisage qu'un aspect du problème. Le symbolisme ne s'est pas seulement préoccupé de recherches rythmiques, il s'est avant tout consacré à définir une certaine conception de l'image que nous allons tenter de préciser.

Si le symbole, pris dans son sens général, remonte aux sources de la poésie, dans son acception restreinte, il est une découverte beaucoup plus récente datant de la philosophie kantienne. L'auteur de la *Critique de la Raison pure* a énoncé le premier le caractère analogique du symbole : « Le symbole d'une idée ou d'un concept de l'entendement est une représentation analogique de l'objet, c'est-à-dire une représentation d'après les relations qu'entretient ce concept avec certaines conséquences et qui sont les mêmes que celles qu'on attribue à l'objet lui-même avec ses propres conséquences, bien que les deux objets soient d'une nature absolument différente »².

¹ reproduit dans *Variété I*, p. 97.

² cité par A. THIBAUDET, *La Poésie de S. Mallarmé*, p. 92.

A la suite de Kant, Hegel a repris la notion de symbole, pour la douer non plus d'une valeur analogique, mais synthétique. La synthèse qui concilie la thèse et l'antithèse est pour lui le symbole de l'harmonie universelle, de l'unité primordiale. Avec Bergson on en revient à une conception analogique du symbole, il est un instrument intellectuel qui offre à une image la possibilité de se relier à une autre image en vertu de la loi d'identité. « Le symbole est une image analogique sur le chemin de l'intuition »¹. Il en résulte d'après M. Georges Bonneau qu'il existe en poésie comme en philosophie deux conceptions fort différentes du symbole: la conception synthétique de l'idéalisme pur, qu'appliquera Mallarmé et la conception analogique que Baudelaire fit sienne avec la doctrine des correspondances. Alors que le poète des Fleurs du Mal énonce encore les deux termes de la comparaison, Mallarmé s'ingénie à exclure de ses images le premier terme pour ne formuler que le second. Ainsi la fameuse image de Baudelaire

« Mon âme est un tombeau, que, mauvais cénobite
Depuis l'éternité je parcours et j'habite ». (le Mauvais Moine)

répond au mode analogique du symbole. Si Mallarmé avait utilisé cette image pour développer la même idée, il aurait écrit: un tombeau, et par les cercles concentriques de la suggestion il serait parvenu à nous laisser entendre qu'il s'agissait de son âme, sans toutefois la nommer explicitement. Par conséquent l'esthétique du poète de l'Après Midi d'un Faune implique une conception synthétique du symbole. Il existe donc deux manières d'envisager le symbole, l'une encore

¹ G. BONNEAU, *Le Symbolisme*, p. 62.

développée, l'autre au contraire elliptique, réduite et concentrée à l'extrême.

Contrairement à l'opinion de M. Georges Bonneau nous pensons que le symbole n'a revêtu sa forme pure et authentique que dans l'œuvre de Mallarmé. Les images que l'on rencontre chez Hugo, Baudelaire ou Verlaine ne sont encore que des métaphores plus ou moins dépouillées de leur contenu concret. La composition verbale de Hugo et les correspondances baudelairiennes préparent le terrain au symbole, mais n'en remplissent pas véritablement les conditions. Il ne suffit pas que le poète exprime une analogie, une correspondance qu'il a pressentie dans l'ordre des choses, il faut qu'une idée renforce la comparaison et s'y incorpore. Le symbole traduit une analogie d'ordre conceptuel tout en assurant la souveraineté de l'intuition et de la pensée synthétique, il est cette Idée pure qui cherche à s'incarner dans une forme.

On a proposé du symbole des définitions très diverses, souvent approximatives et incomplètes. C'est qu'une telle notion se laisse difficilement circonscrire dans l'espace d'une phrase et qu'elle offre une singulière résistance à cause de sa complexité et de l'usage souvent hétéroclite qu'en ont fait les poètes. Pourtant E. Bouvier dans son *Initiation à la littérature d'aujourd'hui* est arrivé à nous en donner une définition à la fois lapidaire et parfaitement adéquate: le symbole est « le résidu de la distillation intellectuelle, l'essence concentrée d'une comparaison »¹. Il résulte de la condensation abstraite de la pensée qui projette sur l'au-delà l'écran lumineux de sa conscience. Sa fonction est de solliciter l'ineffable par de mystérieux prolongements, de suggérer l'inexprimable

¹ p. 17-18.

par l'alchimie verbale; son ambition de remédier aux insuffisances du langage, de favoriser « la dilatation du moi vers l'intuition »¹. Contrairement à l'image des poètes parnassiens qui faisaient ressortir le caractère immuable des choses de l'univers, le symbole s'attache à évoquer les aspects mobiles et fugitifs de la nature, il est soumis aux variations de la sensibilité momentanée. La beauté n'est plus un idéal d'impassibilité plastique, mais une forme mouvante, purement subjective. C'est pourquoi le monde n'a plus de réalité en soi, il ne vaut et n'existe qu'à travers la représentation que s'en fait l'imagination. Les objets n'ont qu'une vérité interne, ils sont des prétextes, des symboles dont il s'agit de tirer une interprétation spirituelle². L'image tend à exclure son contenu concret et à se dissocier de son objet. Nul mieux qu'André Gide dans son *Traité du Narcisse* n'a dépeint l'attitude du poète symboliste en face du monde et de sa propre création: « Le Poète pieux contemple; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses — et quand il a perçu, visionnaire, l'Idée, l'intime nombre harmonieux de son Etre, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis insoucieux de cette forme transitoire, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin et fatale, — paradisiaque et cristalline »³.

Cette souveraineté du symbole, cette recherche d'une pureté algébrique, d'une elliptique condensation menaient nécessairement la poésie à l'hermétisme. Comme l'a écrit Remy de

¹ G. BONNEAU, *Le Symbolisme*, p. 77.

² « Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité », a écrit A. GIDE dans le *Traité du Narcisse*, *Le Retour de l'Enfant prodigue*, p. 21.

³ *Le Retour de l'Enfant prodigue*, p. 24.

Gourmont « riche d'images, le style tend à l'obscurité »¹. Puisqu'il repose sur une esthétique de l'allusion, le symbolisme ne va pas sans une certaine ambiguïté voulue dans les termes, sans une certaine brume indécise dans l'expression. La participation du symbole au monde des Idées entraîne la poésie aux confins de l'intelligibilité. Et pourtant comme le dit le Drogiste de Giraudoux dans *Intermezzo* « tous les symboles ont leur raison, il suffit de les interpréter »². La plupart du temps l'obscurité d'un poème — chez Mallarmé et Valéry du moins — masque une signification profonde qui répugne à se manifester; l'intention y est latente, l'acception sous jacente dans le rayonnement des images harmoniques. Il en résulte que le symbole est ambivalent ou même plurivalent, qu'il n'a pas un sens unique qui écarte toute autre interprétation, mais qu'il recèle au contraire plusieurs sens qui se complètent et se superposent en une secrète architecture. Un symbole peut être pris dans une double acception selon l'extension qu'on lui donne: une valeur intime et subjective, puis une portée générale et philosophique qui se prête plus librement aux exégèses et aux commentaires savants. C'est ce que la psychologie a appelé d'une heureuse formule « le parallélisme multiple »³. Aux yeux de Mallarmé et de Valéry, on ne saurait limiter le pouvoir suggestif et l'irradiation du symbole à une signification une et absolue, sans pécher gravement contre l'essence de la poésie symboliste. « Mes vers ont le sens qu'on leur prête. Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi, et n'est opposable à personne. C'est une

¹ L'Esthétique de la langue française, p. 324.

² Acte I, scène 1.

³ C. BAUDOIN, Le Symbole chez Verhaeren, p. 23.

erreur contraire à la nature de la poésie et qui lui serait même mortelle, que de prétendre qu'à tout poème correspond un sens véritable, unique, et conforme ou identique à quelque pensée de l'auteur »¹. Il semble bien que l'Après Midi d'un Faune et la Prose pour Esseintes, la Jeune Parque et le Cimetière Marin sont susceptibles d'interprétations divergentes, que les symboles du Cygne et du Serpent ne répondent pas à une intelligence et à un sens exclusifs. C'est ainsi que la réalité subjective se prolonge et s'érige en une conception universelle.

L'emploi du symbole n'était pas sans comporter des dangers, il risquait de se corrompre et de se vulgariser par un usage rituel ou de dégénérer jusqu'à se confondre avec l'allégorie — ce qui ne manqua pas de se produire dans la seconde génération des poètes symbolistes. Un exemple caractéristique de cette usure du symbole nous est fourni par Samain, qui au lieu de retremper et de renouveler la langue symboliste d'après les exigences de sa sensibilité, en a fait une application systématique. Ainsi son œuvre malgré d'incontestables beautés donne l'impression d'un « musée rétrospectif »² dans lequel figure tout un vocabulaire d'école qui a perdu sa puissance d'expression, qui s'est épuisé par une utilisation machinale. Enfin le sens profond du symbole mallarméen s'est tout à fait émoussé avec les Moréas, de Régnier, Maeterlinck... qui se sont égarés dans une sorte de mythologie allégorique et moyen âgeuse. Le poète des Syrtes et des Cantilènes préconisait de ne plus aller jusqu'à la conception de l'idée en soi, comme le voulait Mallarmé. Seulement le symbole à demi dépouillé de ses fonctions ne tarda pas à dégénérer en une simple allé-

¹ P. VALÉRY, Variété 3, p. 80.

² A. LOMBARD, Cours sur le symbolisme.

gorie, qui n'était plus l'allégorie mouvante de Baudelaire, mais un procédé d'expression plastique et matériel qui devait suppléer aux déficiences de l'imagination. Ces poètes ne forgent plus la métaphore de toutes pièces, ils ne font qu'utiliser des images traditionnelles sans véritablement les renouveler. De l'œuvre de la maturité de Mallarmé, c'est-à-dire de celle qui est affranchie de l'influence de Baudelaire, l'allégorie est pour ainsi dire absente. Si le poète honore les mots Rêve, Idée, Azur, Néant d'une lettre capitale, c'est uniquement pour souligner leur importance et nullement pour les personnifier. D'ailleurs Hérodiade et l'Après Midi d'un Faune, si l'on excepte les noms propres, ne comptent pas une seule majuscule qui pût trahir une tendance à l'allégorie. Ce fait vient donc confirmer le point de vue selon lequel Mallarmé fut le seul poète intégralement et authentiquement symboliste.

Toutefois le symbole n'est plus aujourd'hui l'instrument d'une école, il est devenu avec la poésie contemporaine un mode d'expression qui répond aux besoins d'un art réticent à livrer d'emblée son secret. Il a pris pour le poète moderne une valeur irremplaçable, parce qu'il synthétise la diversité de la matière autour du noyau de la pensée¹.

¹ La récente étude d'E. FISER sur le Symbole littéraire nous est parvenue trop tard pour que nous puissions lui faire ici la part qu'elle mérite. C'est pourquoi nous nous contenterons d'en reproduire ce lumineux paragraphe sur les rapports du symbole et du monde extérieur: « Le symbole n'est pas une chose ou un signe qui se définit, mais un procédé artistique, par lequel nous pouvons suggérer n'importe quel objet ou exprimer n'importe quel état d'âme. Tout peut devenir symbole par le jeu de l'esprit qui retrouve les correspondances les plus inattendues entre le monde extérieur et le monde intérieur. C'est un angle particulier sous lequel l'esprit contemple le monde. Comme nous avons déjà remarqué à propos de Baudelaire la chevelure, la fumée du cigare ou l'éventail sont des choses insignifiantes par elles-mêmes; ce sont les objets familiers qui nous entourent et parmi lesquels toute notre vie évolue. Mais l'esprit du poète les transforme par la symbolisation, et leur attribue une valeur exceptionnelle. Ils servent de support à cette organisation poétique qui permet de pénétrer dans cette parole de notre âme que nous ne pourrions jamais saisir autrement que par le moyen indirect des symboles. » P. 142-143.

CHAPITRE IX

MALLARMÉ ET LE DÉMON DE L'ANALOGIE

« Le Rêve a agonisé en cette fiole
de verre, pureté, qui renferme
la substance du Néant ».

(Igitur)

La poésie de Stéphane Mallarmé s'enracine plus profondément que celle de Baudelaire dans un idéalisme pur et foncier. Le poète des *Fleurs du Mal* ne s'est jamais avisé de nier le réel, il s'est contenté de le baïr, de s'en évader et de briser quelquefois les limites qu'il impose à l'artiste. Pour Mallarmé la réalité du monde n'est qu'un songe, une apparence, elle n'a qu'une valeur illusoire, artificielle, relative à notre pensée. Les choses matérielles sont des signes, symboles précaires d'un ordre supérieur, qui ne présentent d'intérêt que par rapport à leur signification idéale. « Je dis: une fleur ! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »¹. L'idéalisme mallarméen rejoint à travers la philosophie de Schopenhauer — plutôt que celle de Fichte, Schelling ou Hegel — l'idéalisme platonicien. Il repose sur le fameux postulat du philosophe allemand: le monde est ma représentation, le produit de mon organisation intellectuelle. La

¹ Divagations, Crise de vers.

poésie devient dès lors une connaissance intuitive des Idées, types immuables de perfection, reflets éternels d'une réalité transcendante.

« Gloire du long désir, Idées
 Tout en moi s'exaltait de voir
 La famille des iridées
 Surgir à ce nouveau devoir ». (Prose pour des Esseintes)

Mallarmé n'est-il pas comme le Monsieur Teste de Valéry « un mystique sans Dieu », qui cherche à pénétrer les essences par un effort d'intellectualité et par l'élargissement de la conscience ? Il s'agit pour lui d'atteindre au dépouillement le plus total de la généralisation abstraite, au risque même de se dépersonnaliser. Relisons quelques fragments de cette magnifique lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis : « Je viens de passer une année effrayante; ma Pensée s'est pensée et est arrivée à une Conception Divine. ... Je suis parfaitement mort et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité; mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit même plus le Temps ». Et plus loin : « C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu — mais une aptitude qu'à l'univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi »¹. Le drame mallarméen est constitué par l'antinomie du Réel et de l'Idéal que le poète ne parvient pas à résoudre. Bien que la métaphore naisse de la confrontation des objets qui sont la représentation sensible des idées, elle tend à se vider de son contenu concret, à se substituer à l'objet observé par les sens. Mallarmé n'utilise la sensation

¹ H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, p. 287 et E. NOULET, *L'Oeuvre poétique de S. Mallarmé*, p. 121-122.

que dépouillée, décantée de son agrégat matériel; c'est que l'émotion est d'ordre purement intellectuel et que l'image est naturellement orientée vers les irisations de la pensée. L'intelligence reste le principe ordonnateur de sa poésie qui veut forger, selon la formule de René Vittoz, « l'image d'une pensée qui se pense elle-même et qui arrive à se passer du secours sensible »¹. La création poétique est un absolu en soi qui peut se satisfaire de son aspiration métaphysique, la poursuite ardente et désespérée des entités, « le jeu suprême de la transmutation des idées »².

Henri Cazalis déjà, le confident de Mallarmé, rendait le poète attentif aux impossibilités auxquelles son art risquait de se heurter: « Comment veux-tu que la matière crée l'immatériel: la pensée et l'âme, ex nihilo nihil, donc. De la matière ne peut pas sortir la pensée, ou le néant créerait la vie: entre la matière et la pensée, il y a l'impalpable »³. Mais en dépit de la portée de ces objections, Mallarmé ne pouvait pas concevoir son esthétique en dehors de cet idéalisme souverain qui était inhérent à sa nature et aux exigences de son art. Il a compris d'emblée l'impérieuse nécessité et les possibilités de cet « Idéalisme qui refuse les matériaux naturels et comme brutale, une pensée exacte les ordonnant; pour ne garder de rien que la suggestion »⁴. L'esthétique de la suggestion et l'attitude idéaliste s'impliquent, se complètent et se recouvrent dans le monde souterrain de la poésie.

¹ *Essai sur les conditions de la poésie pure*, p. 64.

² P. VALÉRY, *Variété* 2, p. 209.

³ H. MONDOR, *Vie de Mallarmé*, p. 194.

⁴ *Divagations, Crise de vers*.

A) *L'Esthétique mallarméenne du Symbole.*

La grande épuration de la langue qu'avait entreprise Baudelaire a été jugée insuffisante par Mallarmé qui a résolument écarté de la poésie la description et la narration, qui en a hanni toute intrusion de l'éloquence. C'est ainsi qu'il s'élevait du même coup contre le développement oratoire des poètes romantiques et le récit analytique des Parnassiens, proscrivant le didactisme prosaïque au profit de la seule allusion. Jamais sa poésie ne s'attarde à décrire un objet ou à en dessiner les contours, elle évoque l'impression qui s'en dégage. L'auteur des *Divagations* le signifie clairement à son ami Cazalis: « L'effet produit, sans une dissonance, sans une fioriture, même adorable, qui distrait, voilà ce que je cherche »¹. « Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit »². Mallarmé n'a pas ménagé les textes afin de préciser cette notion d'un art suggestif qui devait être pour lui le point capital de sa doctrine littéraire. A l'enquête que Jules Huret avait ouverte sur le problème de l'évolution littéraire, il répondit en particulier par ces mots révélateurs: « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole »³. Dans les *Divagations* nous pouvons lire divers textes qui ne sont pas moins explicites: « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement; en littérature cela se contente de faire allusion ou de distraire

¹ H. MONDOR, *op. cit.* p. 104.

² H. MONDOR, *op. cit.* p. 145.

³ p. 60.

leur qualité qu'incorporera quelque idée »¹. « Evoquer, dans une ombre expresse, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer »². Mallarmé ne s'est, semble-t-il, jamais exprimé sur aucun sujet avec une telle insistance, ce qui prouve bien que cette question lui tenait à cœur, autrement dit qu'elle était la condition même de sa poésie. L'art suggestif, évocateur rejoint ici l'idéalisme philosophique parce qu'il abolit le contact immédiat avec le réel, qu'il noie dans le vague du clair obscur le dessin trop précis des objets et qu'il évapore la réalité de la perception dans une sorte de rêve artificiellement conçu par une intelligence rare et précieuse, par une imagination avide d'atmosphères fluides et impalpables.

« ... Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
 De qui l'extase pure est de peindre la fin
 Sur ses tasses de neige à la lune ravie
 D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
 Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant
 Au filigrane bleu de l'âme se greffant ». (Las de Pamer repos)

A la suite de Verlaine, Mallarmé revendique en art les droits de l'imprécision, il recherche inlassablement cette transposition idéale qui masque le réel et qui ne livre d'une impression que la touche nécessaire, la vibration primordiale.

« Exclues-en si tu commences
 Le réel parce que vil
 Le sens trop précis rature
 Ta vague littérature ». (Toute l'âme résumée)

¹ Crise de vers.

² Magie.

La langue du poète s'est comme subtilisée, volatilisée, elle s'est allégée de la densité de la phrase bandelairienne, libérée de toute surcharge matérielle pour ne traduire que la sensation nue.

L'esthétique de l'allusion eut sur le style poétique de Mallarmé de profondes répercussions, elle en détermine deux des facteurs principaux: l'hermétisme et la condensation. L'obscurité n'est pas seulement chez lui un procédé voulu et conscient, elle répond aussi à un besoin intérieur, à certaines tendances fondamentales de son esprit: l'horreur instinctive des lieux communs, le mépris de la gloire et de l'approbation du public, le goût de l'ambiguïté, la passion de l'artifice et de la préciosité. « Nul ne s'était risqué à représenter le mystère de toute chose par le mystère du langage » a écrit Paul Valéry en parlant de son maître¹. L'usage de l'expression indirecte appelait en quelque sorte l'hermétisme comme une conséquence fatale. Une poésie abstraite, délibérément affranchie du monde sensible et qui veut approcher l'Absolu², appréhender l'ultime réalité de l'Être ne peut que recourir au prestige de l'obscur ou renoncer à s'exprimer et se replier dédaigneusement sur son silence. L'hermétisme mallarméen, comme l'a montré Thibaudet et tout récemment Charles Mauron³, n'est pas vide de sens, il recèle un trésor de pensées et de méditations. Il est d'ailleurs intimement lié à cette condensation extrême de la syntaxe, à ce tour volontairement elliptique qu'affecte le vers de Mallarmé. La métaphore est souvent réduite à sa forme squelettique, elle ne garde de

¹ Variété 3, p. 18.

² « Je l'exhibe avec dandysme mon incompetence sur autre chose que l'absolu. » Cité par A. THIBAUDET, la Poésie de S. Mallarmé, p. 159.

³ Mallarmé l'Obscur, P. 1941.

l'objet que la parcelle élémentaire qui doit suffire à la suggestion. Ce déponillement, cette concentration est une des qualités typiques de la poésie de Mallarmé qui ne consent à faire place à aucun vide, à aucun courant d'air. Les métaphores s'entrecroisent et se superposent en un réseau serré qui reflète la densité et la complexité de la pensée. L'intelligence du poète se plaît à ordonner ce dédale de raccourcis et d'interférences que lui fournit l'imagination, à synthétiser les divers aspects de la matière autour du symbole qui se prolonge lui-même par des images secondaires, harmoniques. Cette concision de la forme permet de sublimer le monde sensible et de reproduire l'idée dans sa native nudité. Elle entraîne enfin la suppression de l'armature grammaticale qui relie entre eux les termes de la comparaison.

Nous avons vu que dans ses métaphores le poète des Fleurs du Mal s'était parfois ingénié à éliminer le comme comparatif, mais il ne le fit que d'une manière occasionnelle. Au contraire la suppression de la formule explicative dans l'image a été une des préoccupations constantes de Mallarmé. Il confia un jour à Edouard Dujardin ce mot révélateur : « Je raye le mot comme du dictionnaire »¹. Inutile de dire qu'il n'a pas pu tenir entièrement sa gageure, et lorsqu'il y est parvenu, c'est au prix d'un pénible labeur et d'audacieux bouleversements syntaxiques. On pourrait croire a priori que les comme tendent à disparaître chez Mallarmé au fur et à mesure qu'il prend mieux conscience et possession de son génie. L'Azur sur 36 vers contient 2 comme comparatifs, Hérodiade 5 pour 133 vers, l'Après Midi d'un Faune 3 pour 112 vers et la

¹ De S. Mallarmé au prophète Ezéchiel, p. 21.

Prose pour des Esseintes 2 comme dans l'espace de 56 vers¹. Cette proportion est certes minime, bien inférieure à celle des poèmes de Baudelaire, mais pourtant point négligeable. Déjà des poèmes tels que les Fenêtres (40 vers) et Las de l'amer repos (28 vers) ne renferment aucune particule comparative² et d'autre part la version primitive du Pitre Châtié ne contient qu'un comme, alors que le texte définitif en offre deux. Et l'image du sonnet Victorienement fui

« ... Quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant ».

n'a subi aucune modification de la première à la seconde rédaction. Les derniers sonnets ne sont pas non plus totalement exempts de ces formules qui servent à relier les images, le Tombeau de Charles Baudelaire en comprend même deux. Il ne semble donc pas que l'élimination des termes de comparaison corresponde chez Mallarmé à une épuration progressive de la langue, mais bien plutôt à une tendance fondamentale que le poète s'est efforcé de respecter dans la mesure du possible.

Afin d'éviter l'emploi de ce comme qu'il jugeait trop lourd et trop explicite, Mallarmé recourt à trois principaux procédés:

1) l'usage fréquent de l'adjectif tel.

« ... Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers ». (Salut)

¹ Il y a dans Hérodiade et dans l'Après Midi d'un Faune un comme qui n'a pas une valeur comparative et dont, par conséquent, nous ne tenons pas compte.

² Nous exceptons le tel d'un usage fréquent dans l'œuvre poétique de Mallarmé.

- « Contre la nudité peureuse de gazelle
 Qui tremble, sur le dos tel un fol éléphant ». (Une négresse...)
 « ... Arcane tel élué pour confident ». (Après Midi d'un Faune)

2) l'accumulation des images sans lien logique ou plus souvent l'apposition.

- « Yenx, lacs avec ma simple ivresse de renaitre »,
 (Le Pitre châtié)
 « Tison de gloire, sang par écume, or, tempête »,
 (Victorieusement ful)
 « L'Angoisse, ce minnit, soutient, lampadophore
 Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix ». (Ses purs ongles)

3) la réunion des deux termes de la comparaison par la préposition de.

- « Hilare or de cymbale à mes poings irrité »,
 (Le Pitre châtié)
 « Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle »,
 (Hérodiade)
 « Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure »,
 (Après Midi d'un Faune)

La suppression du comme a contribué dans une large mesure à obscurcir et à compliquer la syntaxe mallarméenne, parce qu'elle obligeait le poète à rechercher des constructions d'une rare complexité. Cet état de choses n'est en dernier ressort que la conséquence de ce que Mallarmé a appelé lui-même le Démon de l'Analogie.

Le Démon de l'Analogie n'est en soi qu'un prolongement raffiné, une subtile reprise de l'idée des correspondances. Si les analogies de Baudelaire étaient d'ordre sensoriel, celles de Mallarmé relèvent exclusivement d'un ordre intellectuel.

Le poète de l'Après Midi d'un Faune ne se soucie plus guère de la trinité sensible des couleurs, des sons et des parfums, il cherche bien plus à appréhender « l'Idée latente dans le peut-être des éléments à logiquement manier »¹. Toute la logique entrevue par Mallarmé repose sur cette faculté éminemment poétique qui permet de découvrir les rapports d'identité qu'entretiennent entre elles les choses internes et externes. Il possédait au plus haut point le don de l'analogie et cette page de Mauclair qui a connu personnellement le poète confirme bien ce que son œuvre laisse transparaître à chaque ligne: « Mallarmé eut le sens des analogies développé jusqu'à stupéfier quiconque parlait avec lui. Il surprenait entre les objets ou les actes les plus disparates, d'un œil infailible, le point de contact et de comparaison. Il concevait si nativement et avec une si grande force la plénitude indéfinie de l'univers, qu'à son esprit rien ne se présentait isolément, et que tout était système de signes cohérents et solidaires... Il fut donc amené sans efforts à se servir de l'analogie comme source d'images en littérature »². Ses méthodes d'enseignement de l'anglais étaient également fondées sur les principes de l'analogie³, sa conversation et ses lettres étaient nourries de correspondances imprévues que ses amis ne saisissaient pas toujours clairement. Il s'agit bien d'un démon dont il était possédé, d'une obsession, d'une hantise qui tyrannisait son esprit. C'est d'ailleurs ce que révèle une attentive étude psychologique du fameux poème en prose des Divagations avec son refrain « la Pénultième est morte ». Nous ne reprendrons pas l'inter-

¹ R. GHIL, le Traité du Verbe, p. 30.

² L'Art en Silence, p. 96.

³ V. D.A.K. AISEH, la Métaphore dans l'œuvre de S. Mallarmé, p. 25.

prétation du Démon de l'Analogie qui a été remarquablement faite par Thibaudet¹. Si le Démon de l'Analogie doit retracer la genèse de l'œuvre poétique telle que la concevait Mallarmé, il semble qu'il n'écrivait qu'en proie à une sorte d'hallucination verbale, caractérisée par une extrême lucidité et par une intelligence profonde des correspondances les plus lointaines et les plus inattendues. Ainsi l'analogie apparaît comme une faculté abstraite de la conscience qui s'élargit jusqu'à saisir les nuances de l'Idée. Le poème n'est-il pas pour Mallarmé un réseau de concordances subtiles, « l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout »². A. Mockel nous a indiqué brièvement comment procédait Mallarmé pour orchestrer en un poème ses symboles et ses analogies. « Il inscrivait sur des fiches blanches de courtes notes: images, similitudes — pensées fragmentaires qu'elles lui avaient suggérées, et c'est en les comparant qu'il progressait dans son travail »³. Dans la création des métaphores la pensée opère sans cesse par analogie, partant d'un objet réel quelconque, elle le nie aussitôt, lui refuse sa fugitive existence pour lui découvrir de secrètes corrélations avec le monde de l'intelligence. Chaque image est formée d'une ou de plusieurs correspondances unissant le concret à l'abstrait par des relations fortuites sur lesquelles la pensée échafaude l'univers poétique proprement dit.

« Mordant au citron d'or de l'idéal amer ». (Le Guignon)

« L'impuissance s'étire en un long baillement ». (Renouveau)

¹ A. THIBAUDET, *La Poésie de S. Mallarmé*, p. 184-188.

² *Divagations*, *Le Livre instrument spirituel*.

³ S. Mallarmé un héros, p. 25.

« Ta paille azur de lavandes ».

(la Marchande d'herbes aromatiques)

« Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins ». (Hommage)

« Le piano tendra son aile

Suave d'ample séraphin ». (Vers de Circonstance p. 69)

Cet impérieux besoin de l'analogie n'est pas sans comporter certains dangers dans la création poétique parce qu'il accule à une impasse l'esprit qui ne peut pas pénétrer plus avant, ni construire sur l'impalpable matière de l'infini. « Il n'y a pas de pire ennemi de la pensée que le démon de l'analogie » note André Gide dans son Journal¹. Bien qu'il n'ait peut-être pas songé à Mallarmé en écrivant cette phrase, on peut l'appliquer directement aux tentatives du poète qui se consume à vaincre le hasard « mot par mot », métaphore par métaphore. Igitur et le Coup de Dés ne feront que traduire les ambitions démesurées de la pensée analogique. Mais ce qui importe avant tout c'est que le démon qui l'habitait favorisât l'éclosion de tout un répertoire de précieuses métaphores, et qu'il fût le germe d'un art jusqu'alors insoupçonné — et nous lui devons en effet le symbolisme irradiant d'Hérodiade, de l'Après Midi d'un Faune et de la Prose pour des Esscintes.

Avant d'étudier la nature des images mallarméennes, voyons encore le rôle que le poète a attribué au mot dans son œuvre. Il est instructif à ce propos de rappeler cette plaisante anecdote que rapporte Valéry de Degas et de Mallarmé. Un jour que Degas dînait avec Mallarmé chez Berthe Morisot « il se plaignit à lui du mal extrême que lui donnait

¹ p. 822.

la composition poétique: Quel métier ! criait-il, j'ai perdu toute ma journée sur un sacré sonnet, sans avancer d'un pas... Et cependant les idées ne me manquent pas... J'en suis plein... J'en ai trop...

Et Mallarmé avec sa douce profondeur: Mais, Degas, ce n'est pas avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots¹. Le poète d'Hérodiade a longuement médité sur le pouvoir du mot, sur ses possibilités métaphoriques et sur le rôle qu'il était appelé à jouer dans une poésie reposant sur l'esthétique de la suggestion. Les mots sont l'instrument de la pensée, de là chez Mallarmé cette divine possession du langage, cette souveraine domination du monde des images. Il considère la valeur de chaque terme en lui-même, sa sonorité autant que sa signification et sa force allusive. « Les mots d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette recounue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence². Après avoir éprouvé le prestige incantatoire du mot, il considère le potentiel d'images et les possibilités d'associations qu'il recèle pour le mettre en rapport avec d'autres vocables; et de ce contact doit naître l'étincelle magique, la correspondance qui suscitera par irradiation la naissance d'un ou de plusieurs vers. « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité

¹ Degas, Danse, Dessin, p. 109-110.

² Divagations, le Mystère dans les lettres.

mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase »¹. Le mot possède un fluide qu'il s'agit de dégager par l'utilisation des analogies et de la suggestion, il contient en puissance le développement du vers, il est selon la remarquable expression de Thibaudet « une image qui se défait dans la pensée mouvante »². Mallarmé vise à ce que les mots s'enchaînent afin de créer une atmosphère impalpable qui approche la pureté glaciale de l'Idée.

Tous les mots communs ou abstraits, il les prend dans leur acception pure, étymologique, cherchant à extraire du langage une quintessence raréfiée.

« Donner un sens plus pur aux mots de la tribu ».

(Le Tombeau d'Edgar Poë)

Mallarmé manifeste une instinctive prédilection pour les termes abstraits, pour les mots qui s'incarnent le moins possible, qui par leur vague et leur fluidité généralisent la pensée. Lorsqu'il peut substituer un mot abstrait à une expression trop concrète, trop matérielle il ne manque pas de le faire³. De même il préférera une épithète d'ordre intellectuel à un adjectif qui ajouterait une note pittoresque. La langue se resserre et se purifie toujours plus jusqu'à ne donner de l'univers qu'une vision schématique, réduite à l'évocation de sa substance. C'est en ce sens que l'on peut parler de poésie pure,

¹ Divagations, Crise de vers.

² op. cit. p. 229.

³ v. C. MAURON, Mallarmé l'obscur, p. 71-72.

d'une poésie intégrale qui fait allusion à une réalité ineffable et mystérieuse, à cette autre chose qui est au delà du réel,

« A l'autre, au sein brûlé d'une antique Amazone ».
(Mes bouquins refermés)

B) *Le Symbole mallarméen*

Les métaphores de Mallarmé n'ont pas atteint d'emblée à cette fluide condensation qui les caractérise, elles furent tout d'abord sous l'influence de Baudelaire et du Parnasse d'un effet plus extérieur, parfois même d'une plasticité un peu brutale. Aujourd'hui que nous connaissons les premiers poèmes inédits de Mallarmé, *Galanterie macabre* et *l'Enfant prodigue*, que nous possédons le texte primitif de *Placet futile*, du *Guignon*, du *Pitre châtié* et de *Victorieusement fui*, la première version de *l'Après Midi d'un Faune*, nous pouvons mieux apprécier cette évolution du poète vers la généralisation abstraite, cet effort constant de désincarnation, de dématérialisation dans les images. Toutes les corrections que Mallarmé a apportées à ses poèmes ont pour but d'alléger, de purifier la sensation de son origine matérielle. Il suffit pour s'en convaincre de comparer les deux versions si différentes du premier quatrain de *Placet futile* et du *Pitre châtié*.

texte de 1862

« J'ai longtemps rêvé d'être, ô duchesse ! l'Hébé
Qui rit sur votre tasse au baiser de tes lèvres;
Mais je suis un poète, un peu moins qu'un abbé
Et n'ai point figuré jusqu'ici sur le Sèvre ».

texte définitif

« Princesse à jalouser le destin d'une Hébè
 Qui point sur cette tasse au baiser de vos lèvres
 J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
 Et ne figurerai même nu sur le Sèvre ».

texte de 1864

« Pour ses yeux — pour nager dans ces lacs, dont les quais
 Sont plantés de beaux cils qu'un matin bleu pénètre,
 J'ai Muse — moi, ton pitre enjambé la fenêtre
 Et fui notre baraque où fument tes quinquets ».

texte définitif

« Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
 Autre que l'histrion qui du geste évoquais
 Comme plume la sule ignoble des quinquets
 J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre ».

On pourrait en faire autant pour le Guignon et Victorieusement fui¹ mais ces deux exemples montrent déjà la transposition symbolique qu'a opérée Mallarmé d'une version à l'autre, le perfectionnement technique auquel il est parvenu dans l'architecture de ses images². Ce n'est donc que progressivement, au prix d'angoisses et de souffrances incroyables que Mallarmé a pu concevoir cette mathématique abstraite de la pensée, ce symbolisme de la transparence et de la diaphanéité.

« Que la vitre soit l'art, soit la mysticité ». (Les Fenêtres)

Dorénavant tous ses poèmes apparaîtront comme une subtile

¹ A. THIBAUDET, *op. cit.* p. 274-290.

² v. pour plus de détails D.A.K. AISH, *La Métaphore dans l'œuvre de S. Mallarmé*, p. 163-184 et pour la comparaison des deux textes de l'Après Midi d'un Faune, E. NOULET, *op. cit.* p. 223-247, C. GUYOT, *la Genèse de l'Après Midi d'un Faune dans S. Mallarmé* (Neuchâtel 1942).

orchestration d'images, de fugitives arabesques qui s'entre-croisent, de complexes hyperboles qui projettent sur le mode surnaturel de rares et lumineux prolongements.

« Hyperbole ! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu ». (Prose pour des Esseintes)

Ce qui frappe spontanément chez Mallarmé plus que chez tout autre poète, c'est la prédominance marquée de certaines images. Son esprit était obsédé, tyrannisé par certaines catégories de métaphores, ce qui implique que le cercle de ses symboles soit assez restreint, mais que ces symboles soient développés en profondeur. C'est ainsi que nous croyons découvrir dans la poésie de Mallarmé quatre principaux cycles de ces métaphores obsédantes : les images d'absence et de stérilité puisées pour la plupart dans le spectacle de la nature, les symboles suggérés par le corps et la personne humaine, les métaphores fournies par divers objets de son intérieur et enfin les images empruntées aux instruments de musique. Cette classification ne prétend pas être complète, elle doit nous servir à dégager les caractères du symbole mallarméen.

Toute l'œuvre poétique de Mallarmé gravite autour d'un thème central, celui de l'impuissance et du néant. « Donner une valeur à l'absence, peindre l'exil inutile, les salons déserts, les vases sans fleurs, les lits et les fenêtres vacantes, ce n'était douc pas bizarrerie gratuite, amusement rhétorique, ni même une veine d'inspiration habituellement et systématiquement exploitée, mais simple évidence à la racine même de la pensée »¹. A force de donner aux mots toute leur extension,

¹ E. NOULET, op. cit. p. 118.

d'évoquer les objets à ces limites où ils se confondent avec l'absence, Mallarmé a donné d'existence la notion du non-être. Ses métaphores créent des paysages de froideur et de vide, des atmosphères d'une glaciale pureté, d'une stérile blancheur. « Pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides; je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique... »¹. Cette poésie trouve son origine dans le refus de la vie et dans la volonté de s'en évader par n'importe quel moyen

« Au risque de tomber pendant l'éternité ». (Les Fenêtres)

C'est le symbole de l'aile et du vol qui figure la tentation de l'angélisme, l'évasion dans l'idéale nudité du rêve.

Les métaphores qui traduisent chez Mallarmé cette obsession du néant, ont subi un triple développement, elles ont passé par trois stades successifs bien déterminés. Ce sont les images d'impuissance et de stérilité qui constellent les premiers poèmes, elles ne sont encore que peu transposées et reproduisent directement l'état d'âme du poète.

« L'impuissance s'étire en long baillement ». (Renouveau)

« Dans le terrain avare et froid de ma cervelle,
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité ». (Las de l'amer repos)

« Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de Douleurs ». (L'Azur)

A partir d'Hérodiade, aux images d'impuissance succèdent les métaphores de la froideur, de l'impassible pureté, de la vaine contemplation de soi: les neiges, les glaciers, les lacs, les miroirs, les métaux et les pierres précieuses constituent le

¹ Lettre à H. Cazalis, H. MONDOR, op. cit. p. 211.

nouvel univers poétique de Mallarmé, la source authentique et profonde de son symbolisme.

« Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers ». (Le Pâtre Châtié)

« Courre le froid avec ses silences de faulx ».

(Mes bouquins refermés)

« Le Temps nous y succomberons

Sans l'amitié pour revivre

Ne glace que ces bonbons

A son plumage de givre ». (V.C. p. 77)

Voici Hérodiade, qui, pareille à Narcisse, contemple son orgueilleuse et vierge beauté dans un décor de métallique froideur.

« ... O miroir !

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée ».

« Le froid scintillement de ta pâle clarté..

Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle ».

On pourrait citer tout le sonnet du Cygne qui s'élabore en une succession, un réseau serré de métaphores évoquant un climat de froidure et de stérilité. Voici le Poète désespéré de la vaine conquête de son idéal, prisonnier de son rêve et de ses ailes gelées.

« Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne

Il s'immobilise au songe froid de mépris

Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne ».

Enfin ces symboles de froide pureté se modifieront une dernière fois pour devenir des images d'absence, de néant, de « vacuité »¹ selon l'heureuse expression de R. de Renévill.

¹ L'Expérience poétique, p. 50.

« ... Une pourpre s'apprête
 A ne tendre royal que mon absent tombeau ». (Victorieusement fui)

« Le pur vase d'aucun breuvage ». (Surgi de la croupe)

« Une dentelle s'abolit
 Dans le doute du Jeu suprême
 A n'entrouvrir comme un blasphème
 Qu'absence éternelle de lit ».

L'imagination de Mallarmé se plaît aussi à noter des absences de son.

« Musicienne du silence ». (Sainte)

« Aboli bibelot d'inanité sonore ». (Ses purs ongles)

« Tristement dort une mandore

Au creux néant musicien ». (Une dentelle s'abolit)

Des poèmes tels que *Tout orgueil fume-t-il du soir*, *Surgi de la croupe et du bond*, *Une dentelle s'abolit*, *A la nue accablante tu*, *le Coup de Dés* ou *le Némphar blanc* dans les *Divagations* ne sont construits que d'images négatives, les notations de vide et de néant y prennent un caractère hallucinant. L'imagination abstraite et visuelle de Mallarmé est surtout sensible à la couleur de l'absence, la plus discrète et la plus spirituelle, au blanc qui symbolise le mystère impénétrable de l'univers, l'obsession de la page vierge et la hantise de l'impuissance poétique. Le blanc est la couleur de l'Idée pure, absolue, à la recherche de laquelle s'est consumé son génie. La fleur qu'il préfère est le lys, l'oiseau qu'il chérit entre tous est le cygne, les paysages qu'il rêve sont glacés de neige et de givre.

« Et tu fis la blancheur sanglottante des lys ». (Les Fleurs)

« Des crépuscules blancs tiédissent sous mon crâne ».

(Renouveau)

« Sur le vide papier que la blancheur défend ».

(Brise marine)

« Sur l'or glauque de lointaines

Verdures dédiant leur vigne à des fontaines

Ondoit une blancheur animale au repos ».

(Après Midi d'un Faune)

« Tout son col secouera cette blanche agonie ».

(Le vierge, le vivace)

Il convient de faire remarquer que l'Après Midi d'un Faune est un des seuls poèmes de Mallarmé qui ait échappé à l'emprise de ce climat désespéré de glace et de néant, c'est qu'il a été composé sous l'emprise d'une veine heureuse, d'une ivresse sensuelle. Mais l'imagination y transfigure pourtant le thème du désir en une symphonie de métaphores intellectualisées.

Malgré son parti pris d'abstraction, la poésie de Mallarmé, comme celle de Valéry, ne dédaigne pas de recourir à des images charnelles, ou même à un érotisme sous-jacent, dissimulé. Des parties du corps humain ce sont le pied et la chevelure auxquels le poète de L'Après Midi d'un Faune a emprunté ses plus rares métaphores. Comme l'a montré C. Mauron¹ le pied est associé à l'idée du paradis perdu, de l'innocence et de la pureté.

« ... Le pur orteil du séraphin

Que rougit la pudeur des aurores foulées ». (Les Fleurs)

« Etna ! c'est parmi toi visité par Vénus

Sur ta lave posant ses talons ingénus ».

(Après Midi d'un Faune)

¹ C. MAURON, op. cit. p. 90-92.

C'est pourtant à la chevelure, à l'élément le moins matériel, le plus fluide de la femme que Mallarmé reviendra avec une prédilection marquée. Alors que Baudelaire s'enivrait du parfum des cheveux de sa maîtresse et se complaisait à évoquer les souvenirs lointains qu'ils réveillaient en lui, Mallarmé n'y voit au contraire qu'un moyen de suggestion, un prétexte à de subtiles analogies. La chevelure est une source d'extase elle devient le symbole qui englobe dans l'imagination du poète l'être féminin entier. Tout d'abord il la compare à de l'eau, à un torrent, à un bain.

« En l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux ».
(Tristesse d'Été)

« Le blond torrent de mes cheveux immaculés ».
(Hérodiade)

« Et le splendide bain de cheveux disparaît
Dans les clartés et les frissons, ô pierreries ».
(Après Midi d'un Faune)

Mais déjà point l'idée de clarté, de lumière, de flamme et de torche sur laquelle est concentré tout le poème

« La chevelure voit d'une flamme à l'extrême ».

Dans le sonnet Victorieusement fui la contemplation d'un rutilant coucher de soleil amène naturellement la comparaison avec la chevelure de Méry Laurent.

« Avec clarté quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
Dont pour te figurer il tomberait des roses ».

Une autre source importante d'images sont les menus objets, les bibelots qui meublaient son appartement en même temps

que son esprit. La métaphore de Mallarmé part souvent d'un élément concret et précis que l'imagination transpose jusqu'aux confins de l'être et du non-être. Le poète aboutit à la limite où le sujet et l'objet ne se distinguent plus, où ils se confondent dans une absence idéale. Le magnifique Eventail de Mademoiselle Mallarmé nous fournit un exemple caractéristique de cette fusion des choses dans l'abstrait dépouillement du rêve.

« Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet ».

Parmi les objets d'intérieur, c'est surtout la mode féminine qui attire Mallarmé. Les éventails et les bijoux, les étoffes et les dentelles sont autant de symboles qu'il se plaît à incorporer au flou de sa vision.

« Tourbillon de mousseline ou
Fureur éparses en écumes ». (Billet à Whistler)
« Quelle soie aux baumes du temps ».
« Blanche japonaise narquoise
Je me taille dès mon lever
Pour robe un morceau bleu turquoise
Du ciel à quoi je fais rêver ». (V.C. p. 57)

Les trois catégories de métaphores que nous venons de passer en revue correspondent à des images visuelles. La vue est comme nous l'avons montré à propos de Bandelaire, de tous les sens, celui qui prédispose le plus à l'abstraction, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Mallarmé se soit accoutumé à transposer ses impressions dans le champ visuel.

« De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions ». (Prose pour des Esseintes)

Les couleurs, les formes, les lignes et les mouvements seront considérés par rapport à la possibilité d'abstraction de leur contenu. Mais l'imagination de Mallarmé n'en est pas moins sensible aux phénomènes d'ordre auditif. Les instruments de musique lui ont suggéré toute une gamme d'images sonores d'une miraculeuse intensité.

« ... Pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail ». (Placet futile)

« A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir ». (Sainte)

L'Après Midi d'un Faune est toute parcourue du frisson des analogies musicales et des résonances instrumentales.

« Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords ».

« Le vaste jonc jumeau dont sous l'azur on joue ».

« Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
Syrinx, de reflleurir aux lacs où tu m'attend ».

« Sylvain d'haleine première
Si ta flûte a réussi
Oùis toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy ». (V.C. p. 53)

L'image auditive est plutôt associée à la couleur, à l'or de préférence, en vertu de la loi des correspondances elle est renforcée par une notation visuelle.

- « ... Et du métal vivant sort en bleus angéls ». (L'Azur)
 « Hilare or de cymbale à des poings irrité ». (Le Pitre châtié)
 « L'or de la trompette d'Été ». (Prose pour des Esseintes)
 « Trompettes tout haut d'or pamé sur les vélins ». (Hommage)

De même Mallarmé ne s'attarde pas à étudier le parfum en lui-même, les images olfactives servent à relever l'effet d'un son ou d'une vision — ce qui milite encore en faveur de son intellectualisme.

- « Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées ». (Apparition)
 « A travers l'encens bleu des horizons pâlis ». (Les Fleurs)
 « Un angéls parmi la lavande et le thym ». (Le Sonneur)

Un des traits saillants de la métaphore mallarméenne est sa mobilité. Alors que l'image des poètes parnassiens se fige dans le dessin précis des contours de l'objet et dans la recherche plastique des formes, le symbole de Mallarmé profile des mouvements fugitifs et instantanés, il esquisse des glissements imperceptibles, d'un brusque coup d'aile il échappe à l'esprit au moment où il croit l'immobiliser; sa fluidité le rend proprement insaisissable. Il tend à unir des moments dans une juxtaposition vivante et à abolir la notion d'existence au profit du devenir, c'est-à-dire à exclure de l'art le stable et le statique au profit du dynamique. Le mérite revient à Thibaudet d'avoir un des premiers insisté sur le dynamisme de la langue de Mallarmé. « La phrase de Mallarmé s'installe au cœur du mouvement pour l'exprimer par des images motrices et non, comme on le fait d'ordinaire, hors du mouvement pour le dessiner avec des images plastiques »¹. Ce goût de

¹ op. cit. p. 194.

l'éphémère, de l'indécis et du flottant correspond à ce que l'on a appelé non sans quelque méprise l'impressionnisme de Mallarmé, car il ne s'agit plus tellement pour lui de reproduire une sensation momentanée que de rechercher l'essence même du mouvement. La mission du poète est de faire surgir en gerbes jaillissantes « le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers »² et de donner une traduction verbale du mouvement cosmique. Le dynamisme poétique de Mallarmé est en étroite communication avec l'infini, il se manifeste dans l'ordre formel, mais relève d'un ordre supérieur, métaphysique.

Dans la nature le poète de *L'Après Midi d'un Faune* s'attache à peindre les aspects fugitifs (aurore, couchant) et les phénomènes mouvants (tempête, orage, éclair). Tout le poème du *Coup de Dés* développe l'image fondamentale d'un navire qui sombre pour avoir hanté les ondes périlleuses de la pensée pure. Des oiseaux son imagination ne retient que le symbole de l'aile et du vol pour l'adapter à un nouvel objet de valeur spirituelle.

« Tel vleur rêve...

Il a ployé son aile indubitable en moi ».

(Quand l'ombre menaçait)

« Que ce granit du moins montre à jamais sa borne

Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur ».

(Le Tombeau d'Edgar Poë)

« Hiéroglyphes dont s'exalte le millier

A propager de l'aile un frisson familier ». (Hommage)

² Divagations, Solennité.

« Aile quels paradis élire
 Si je cesse ou me prolonge au
 Toucher de votre pur délire ». (V.C. p. 41)

Souvent Mallarmé se plaît à évoquer les arabesques d'un mouvement pur et essentiel, qui ne fait que s'ébaucher, contenu par l'instinctive pudeur de son génie.

« Si clair
 Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
 Assoupi de sommeils touffus ».

« Le visible et serein souffle artificiel
 De l'inspiration qui regagne le ciel ».
 (Après Midi d'un Faune)

« Une fraîcheur de crépuscule
 Te tient à chaque battement
 Dont le coup prisonnier recule
 L'horizon délicatement ». (Autre Eventail)

Il est plus rare que le mouvement soit brusque et accusé.

« Des licornes ruant du feu contre une nixe ».
 (Ses purs ongles)

L'imagination de Mallarmé est avant tout motrice autant par les formes qu'elle crée que par ses aspirations. La preuve irréfutable nous en est fournie par la composition typographique des métaphores du Coup de Dés. Chaque image est en rapport avec une certaine graphie qui doit reproduire son dessin, son mouvement sur le blanc de la page. « Le papier intervient chaque fois qu'une image d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers — plutôt, de subdivisions prismatiques de l'idée, l'instant de

paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte »¹. Mallarmé a tenté par les vertus créatrices de l'imagination cet effort suprême vers le dynamisme pur, son esprit envisageait de révéler l'essence du monde par le heurt voulu des mots, d'abolir le hasard par l'association consciente des images les plus inattendues.

Le poète d'Hérodiade demeure le représentant le plus authentique et le plus complet du symbolisme français. Il a pu réaliser cette union totale, indissoluble de l'image et de l'idée que tant de poètes avaient recherchée avec plus ou moins de bonheur, mais il n'y est parvenu qu'au prix de l'évaporation du réel dans l'idéal, de la fusion du concret dans l'abstrait — ce à quoi ses prédécesseurs n'auraient peut-être pas pu se résoudre. Il a donné au symbole sa forme la plus pure et la plus dépouillée, sa rigueur intellectuelle et son impérieuse nécessité. « La métaphore, de joyau qu'elle était ou de moyen momentané, semble ici recevoir la valeur d'une relation symétrique, fondamentale »². Par l'audacieuse conception qu'il s'est faite de l'image, Mallarmé atteint à cette limite idéale où la poésie, comme auréolée d'un silence mystique, se heurte aux insuffisances de la langue et risque de s'abîmer dans le naufrage du néant.

¹ Préface au Coup de Dés.

² P. VALÉRY, Variété 3, p. 30.

CHAPITRE X

LE DYNAMISME INTÉGRAL RIMBAUD ET LAUTRÉAMONT

« J'écrivais des silences, des nuits,
je notais l'inexprimable. Je fixais
des vertiges ».

(Une Saison en Enfer)

Alors que Mallarmé établit en poésie la souveraineté de la conscience et qu'il démontre qu'une « certaine attention dégage la créatrice et relativement sûre volonté »¹, un enfant des Ardennes tend à cette même recherche de l'absolu poétique mais par une voie et par des moyens bien distincts. L'art de Rimbaud n'accorde aucun crédit à l'intelligence et aux facultés abstraites, il organise plutôt une sorte de métaphysique du concret. Le poète de Bateau ivre extrait de l'objet non pas une idée comme Mallarmé, mais une sensation nue, transposée à l'état pur. On voit d'emblée qu'une telle poésie qui trouve son principe créateur dans une sensation violente étreignant en elle un ensemble d'objets, une somme d'émotions, se situe en marge du symbolisme. Jacques Rivière a d'ailleurs prouvé d'une manière péremptoire que Rimbaud nous offre une vision objective du monde et non plus subjective comme le préconise le symbolisme². Toutefois le surréa-

¹ Divagations, Crise de vers.

² v. Rimbaud, p. 145-202.

lisme a sensiblement déformé l'image qu'il convient de se faire de Rimbaud. Si sa poésie est immédiate, spontanée, si elle demeure fidèle à l'inspiration momentanée, elle n'émane pas du monde souterrain, automatique de l'inconscient comme celle de Lautréamont et des surréalistes, elle est au contraire rigoureusement voulue et dirigée. L'hallucination est un procédé qu'il a consciemment exploité comme nous le montrent clairement la lettre du Voyant et l'Alchimie du Verbe. Rimbaud y insiste sur le caractère volontaire de son art, les notions d'habitude et d'intention y jouent un rôle primordial. « Je dis qu'il faut être voyant, *se faire voyant* ». « *Je m'habituai à l'hallucination simple* ». Et le « dérèglement de tous les sens » n'est pas instinctif, mais « long, immense et raisonné ». Alors que la poésie surréaliste n'est qu'un libre jeu de l'esprit, celle de Rimbaud, malgré l'incohérence et la discontinuité des images, suppose toute une étude antérieure (la lettre du Voyant le dit explicitement) et dissimule une savante architecture. Seulement cette architecture n'est plus l'ordre baudelairien, mais la reconstruction chaotique du monde primitif, sa recreation hétérogène à partir d'une perception globale. La vision du poète ne correspond plus à la chaîne logique des objets, elle veut faire ressortir le caractère irrationnel de l'univers. Ce goût du désordre et de la dissociation répond à une tendance profonde de son esprit¹, mais il ne prouve nullement que son art cède à l'automatisme et à l'improvisation, il s'agit encore là d'un mode de penser voulu et conscient. Le désordre apparent des poèmes de Rimbaud masque une solide structure et le procédé n'est utilisé

¹ « Je fins par trouver sacré le désordre de mon esprit », Une Saison en Enfer, l'Alchimie du Verbe.

que pour mieux définir cette conception chaotique de l'univers qui est la sienne. La forme et la pensée concordent étroitement selon un processus nécessaire et concerté. Le désir de retrouver le paradis perdu est lié à l'idée de la destruction de ce monde imparfait, et le thème du retour au chaos originel s'exprime dans une langue volontairement abrupte et discontinue qui reflète le dynamisme de la pensée.

A) *Le Dynamisme de Rimbaud*

Avant de caractériser l'imagination de Rimbaud, il faut adopter une attitude, prendre une position en face de cette œuvre miraculeuse et encore énigmatique. Nous n'allons certes pas nous inquiéter de son drame spirituel, mais nous demander simplement si sa poésie ne trahit pas quelque préoccupation constante et dominante. A lire de près les Premiers Vers, les Illuminations et la Saison en Enfer on ne peut s'empêcher de remarquer l'importance accordée à la Nature, symbole de la pure indépendance et de la libre évasion dans l'espace. Jamais il ne l'a blasphémée, parce qu'elle représente à ses yeux le stade antérieur au péché et qu'elle est comme une survivance de la pureté originelle. Souvent par sa conception de la nature Rimbaud rejoint l'idée de Lucrèce de l'alma Venus, de l'alma Mater.

« Nature, berce-le chaudement: il a froid ».

P.V. (Le Dormeur du Val)

Il la considère comme un être vivant, d'une réalité infinie, elle possède tous les pouvoirs de la femme à un degré supérieur, elle n'est pas une vaine abstraction, mais une substance

qui nourrit. Dès ses premiers poèmes il aboutit à l'identification de la nature et de la femme, et ce nouvel être androgyne il l'honorera presque toujours d'une lettre capitale.

« Et j'irai loin, bien loin, comme une bohémien
Par la Nature — heureux comme avec une femme ».

P.V. (Sensation)

Rimbaud éprouve pour sa déesse une passion charnelle, comme le Satyre de Victor Hugo il veut étreindre la nature, s'absorber en elle. C'est bien le thème de la possession physique, de la fusion dans le grand tout que développe le poème Aube. « En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois ».

L'amour de la nature fait partie intégrante de son être, il s'y abandonne afin de satisfaire ce besoin d'évasion, cette griserie de l'espace qui se retrouvent partout dans ses vers. Il espère reconquérir à travers elle l'Eden perdu, ce monde primitif que sa poésie appelle de tous les encens de l'alchimie verbale.

« Je veux bien que les Saisons m'usent.
A toi Nature ! Je me rends
Et ma faim et toute ma soif
Et s'il te plait, nourris, abreuve ». (I. Patience)

Et dans une Saison en Enfer Rimbaud n'a-t-il pas écrit : « Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature »¹. Peut-être que l'existence étrange qu'il mena n'est que le pro-

¹ Alchimie du Verbe.

longement dans l'action de ce qu'il avait rêvé en poésie, la communion intime avec la nature et l'anéantissement en elle.

Si nous avons quelque peu insisté sur le fait que le thème central de l'œuvre de Rimbaud est la possession et la connaissance de la nature, c'est qu'elle sera la source principale de ses métaphores et qu'elle fournira un prétexte suffisant à son imagination, à ce dynamisme de la couleur qui est une de ses plus intéressantes innovations. Sur ce point sa poésie est aux antipodes de celle de Mallarmé, elle n'est pas un art d'abstraction et d'intérieur, elle utilise au contraire toutes les radiations de la lumière, toutes les rutilances de la couleur dont se pare le monde extérieur. Ses images dépouillées de toute intellectualité gardent en dépit de la déformation du réel quelque chose de la densité de la matière. L'artifice de la transposition ne rompt jamais tout à fait le contact dans les métaphores de Rimbaud avec la perception de l'objet. Le contenu sensible de l'image peut être lointain, dissimulé, mais il ne s'efface pas totalement, cette présence de la chose ne se manifeste pas toujours visiblement, elle est volontiers latente, masquée par l'hétérogénéité du style.

« Quand l'ombre bave au bois comme un mufler de vache ».

P.V. (Les Douaniers)

« ... Un œil à la lucarne

D'où le soleil clair comme un chaudron récuré

Lui darde une migraine ». P.V. (Accroupissements)

« Le soleil essuya de ses poumons ardents

Les boulevards qu'un soir comblèrent les Barbares ».

P.V. (Paris se repeuple)

« Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ».

I. (Barbare)

« Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant ».

I. (Enfance 5)

« Un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée ».

I. (Vies 1)

« Cette matérialisation du mystère »¹ si caractéristique de sa poésie Rimbaud l'obtient par l'emploi des mots les plus concrets, les plus dépourvus apparemment de vertus suggestives. Sa vision n'est presque jamais purement imaginaire, elle naît de l'observation du réel et son originalité consiste à mêler les deux éléments d'une manière indissoluble à tel point qu'il est difficile de les distinguer l'un de l'autre. La puissante imagination de Rimbaud savait transfigurer le réel et se l'assimiler de telle sorte qu'il en résulte un équilibre magique et transcendant. Dans une étude spécialisée sur la langue du poète des *Illuminations* il serait à cet égard instructif d'établir une nomenclature de ces termes concrets et de montrer comment il les éclaire de reflets incomparables. Ses images passent spontanément du monde de la pensée à celui des objets, et souvent au mépris de la signification pour la seule jouissance des associations fortuites, du heurt flamboyant des mots.

De tous les poètes français, Rimbaud est peut-être le plus surprenant et le plus audacieux créateur de métaphores, il use de toutes les ressources les plus secrètes de la langue afin de « tirer des feux d'artifice d'images »². Sa poésie, les *Illuminations* surtout, relève d'une esthétique de l'hallucination et de la discontinuité. L'obscurité de Rimbaud est due plus à la condensation elliptique de la forme qu'à la complexité de

¹ R. de RENEVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 55.

² G. KAHN, *Symbolistes et Décadents*, p. 276-277.

la pensée, elle est provoquée par la culture de cette incohérence qui a pour mission de rendre compte des découvertes que le poète opère dans le monde de l'inconnu. Ses métaphores chargées de souvenirs et de rêves attestent l'existence d'un au delà, d'un univers absolu, elles offrent une complexion d'ordre intuitif et une contexture synthétique fortement caractérisées. Ce procédé de l'hétérogénéité des images, Rimbaud l'a constamment employé, *Enfance* 4 nous en fournit un exemple révélateur entre tous.

« Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.

Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.

Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois... »

Rimbaud procède par accumulation des images visant à créer un climat de pureté et d'exotisme. Ce sont des notations fugitives et rapides qui illuminent ses vers de lueurs fulgurantes. Une métaphore en appelle une autre, les mots eux-mêmes concourent à l'alchimie verbale, s'unissent par des associations soudaines et inattendues. « Les mots deviennent donc dépositaires des pouvoirs magiques: Rimbaud leur confie ses inventions. Le langage n'est plus l'expression de la pensée: il devient un réservoir d'images. Rimbaud ne s'en sert pas pour expliquer, ni même pour décrire, mais pour provoquer des apparitions hallucinatoires »¹. Certains textes de la Saison

¹ ETIEMBLE et GAUCLERE, Rimbaud, p. 211.

en Enfer ne laissent subsister aucun doute à ce sujet, tous ils proclament la souveraineté de la vision synthétique, de l'hallucination féérique. « Je suis maître en fantasmagories »¹. « Je devins un opéra fabuleux ». « Puis j'expliquai mes sophismes par l'hallucination des mots »². Rimbaud confère à l'imagination un pouvoir absolu, indispensable à l'art du voyant, elle permet de « fixer des vertiges » et de « noter l'inexprimable ». Comme Hugo, dont il est la continuation paradoxale, Rimbaud est un pur imaginaire, toute sa poésie est alimentée par la vision du Surnaturel.

Ses métaphores plus que celles de Hugo, de Baudelaire ou de Mallarmé sont dynamiques autant par leur forme que par leur signification, elles le sont essentiellement, parfois même exclusivement, parce qu'elles traduisent ces mouvements élémentaires qui animent le cosmos. Le monde est pour Rimbaud en état de perpétuel devenir et sa poésie ne considère le réel que sous l'aspect de la mobilité. Tout Bateau Ivre est architecturé sur un canevas d'images dynamiques juxtaposées. Le poème lui-même est conçu en une série de mouvements qui explosent et retombent, après avoir projeté des gerbes étincelantes.

« Je courus ! et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohu plus triomphants ».
« Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes ».
« L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes ».
« Les flots roulant au loin leurs frissons de volets ».
« Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants ».

¹ Une Saison en Enfer, Nuit de l'Enfer.

² Alchimie du Verbe.

Les métaphores de Rimbaud révèlent très souvent une intention musculaire, les ascensions et les descentes y jouent un rôle de tout premier plan.

« Des noyés descendaient dormir à reculons »

« La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes ».
P.V. (Bateau ivre)

« La douceur fleurie des étoiles, et du ciel, et du reste descend
en face du tains... » I. (Mystique)

« Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian sur le sable rose et
orange qu'a lavé le ciel vineux, viennent de monter et de
se croiser des boulevards de cristal... »

« Les nappes de brumes échelonnées en bandes affreuses au ciel
qui se recourbe, se recule et descend formé de la plus sinistre
fumée noire que puisse faire l'Océan en deuil ».
I. (Métropolitain)

Le dynamisme de la pensée a contraint Rimbaud à donner dans ses images l'accent sur le verbe. C'est le verbe qui communique à la phrase son impulsion, qui l'ébranle et l'anime. Il commande à la danse des mots, lui imprime sa fluidité, sa mobilité. Le poète des Illuminations le considère comme l'élément le plus richement suggestif de la métaphore, comme sa vivante ossature, c'est pourquoi l'éclat et l'intensité de la vision se concentrent sur lui.

« Sa lèvres éclate en rires sous les branches ».

P.V. (Tête de Faune)

« ... C'est un petit val qui mousse de rayons ».

P.V. (Le Dormeur du Val)

« Des fleurs d'encre crachant des pollens en virgule ».

P.V. (Les Assis)

« Sur la pente du talus, les anges tournent leurs robes de laine,
dans les herbages d'acier et d'émeraude ».

I. (Mystique)

« Même les cercueils sous leur dais de nuit dressant des panaches
d'ébène filant au trot des grandes juments bleues et noires ».

I. (Ornières)

« Un bras de mer, sans bateau, roule sa nappe de grésil bleu
entre des quais chargés de candélabres géants ».

I. (Villes 2)

La poésie de Rimbaud sensible à l'animisme de l'univers foisonne en images dynamiques d'une rare audace. De la nature elle reproduit les aspects changeants et fugitifs, elle s'attache à peindre les métamorphoses rapides, à rendre « la circulation des sèves inouïes ». Elle échafaude des mondes fabuleux qui s'écroulent, elle forge des rêves qui meurent de leur propre inanité. Jamais elle ne nous propose du monde une vision statique ou même plastique, le mouvement des formes et des couleurs lui est consubstantiel et nécessaire. Rien de plus opposé que l'art de Rimbaud à la poésie picturale de Gautier et à l'impassibilité parnassienne. S'il lui arrive de noter des absences de mouvement, ce n'est pas par souci de plasticité, elles sont en rapport avec ce thème de « la lézarde ou de la brèche » que Rivière et Ruchon¹ ont ingénieusement décelé dans l'œuvre de Rimbaud. Lorsque le poète a exposé sa vision, il la nie et la détruit par des images de vide et d'absence, les objets se dissocient, se désagrègent pour créer une sorte d'abîme, de chaos insaisissable². Il n'y a pas lieu de s'étonner de la fréquence de ces motifs, puisque la poésie

¹ Rimbaud, p. 131-136 et J. A. Rimbaud, sa vie, son œuvre, son influence, p. 133.

² v. dans les Illuminations: Après le Déluge, Nocturne vulgaire, Enfance, Des ciels gris de cristal...

de Rimbaud est acculée au silence et qu'elle en traduit les mystérieux prolongements. La vision à l'état pur se substitue à la signification, ce qui suppose un détachement et un dépassement du symbolisme. La métaphore n'est plus envisagée par rapport à son sens, à l'idée qu'elle peut exprimer, mais uniquement par rapport à sa valeur intrinsèque, à la quantité d'inconnu qu'elle contient. Il est vrai que Mallarmé écrit de son côté à propos de son sonnet aux rimes en ix et en ore cette phrase sybilline: « J'extrait un sonnet auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur la parole: il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est invoqué par un mirage interne des mots mêmes. En le laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une sensation assez cabalistique »¹. A propos de Mallarmé il est plus difficile et hasardeux de trancher la question, car il semble pourtant que la plupart de ses poèmes recèlent une obscure signification. Rimbaud est certainement plus indifférent à l'intelligence de ses poèmes, il se préoccupe avant tout de la portée dynamique de ses images. Il part d'une sensation déjà motrice en elle-même, étroitement liée au devenir de la vie pour s'élever jusqu'à la connaissance intuitive de l'au delà. Le surréalisme reprendra le dynamisme de Rimbaud pour lui donner une forme outrancière, à cette distinction essentielle près que Breton, Aragon, Eluard obtiendront cette mobilité pure dans la passivité de l'automatisme psychique et dans la soumission absolue à l'inconscient, alors que le poète des Illuminations la provoquait par la seule vertu efficace de son imagination.

¹ H. MONDOR, La Vie de Mallarmé, p. 267-268.

B) *Le Symbolisme des Couleurs.*

Le dynamisme de Rimbaud a trouvé sa source la plus féconde dans le symbolisme des couleurs et dans la confusion volontaire des perceptions. A la suite de Baudelaire il renouvelle la doctrine des correspondances en l'appliquant à son esthétique de l'hallucination. Il s'agit pour lui de trouver une langue qui synthétise les divers modes de sentir. « Cette harangue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant »¹. Roland de Renéville définit en quelques lignes les rapports qui existent entre l'unification du sensible et la création des images: « La fonction du poète est de révéler l'unité du monde. Il doit s'en acquitter à l'aide d'images, c'est-à-dire en dévoilant les correspondances étroites qui existent entre deux réalités apparemment distinctes. Plus leur écart sera considérable, et plus les images du poète seront révélatrices de l'unité universelle »². Chez Rimbaud les deux opérations sont absolument solidaires et parallèles, il consacre cette loi des correspondances que Baudelaire avait énoncée, mais qu'il n'avait pas toujours appliquée à la lettre. « Je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible un jour ou l'autre à tous les sens »³. Rimbaud négligera quelque peu l'élément olfactif, cher au poète de la Chevelure, au profit des analogies du son et de la couleur. Une preuve nous en est déjà donnée par le Sonnet des Voyelles que nous allons relire afin

¹ Lettre du Voyant.

² Rimbaud le Voyant, p. 26.

³ Alchimie du Verbe.

d'en tirer les conclusions qui intéressent directement notre étude¹.

« A, noir; E, blanc; I, rouge; U, vert; O, bleu; voyelles.

Je dirai quelque jour vos naissances latentes.

A, noir corset velu des mouches éclatantes

Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfe d'ombre, E, frissons des vapeurs et des tentes,

Lances de glaçons fiers, rais blancs, frissons d'ombelles,

I, pourpre, sang craché, rire des lèvres belles

Dans la colère ou les ivresses pénitentes,

U, cycles, vibrations divins des mers virides;

Paix des pâtis semés d'animaux; paix des rides

Qu'imprima l'alchimie aux doux fronts studieux.

O, suprême clairon plein de strideurs étranges,

Silences traversés des Mondes et des Anges...

— O l'Oméga, rayon violet de ses yeux ! ».

Le sonnet de Rimbaud a déjà suscité de nombreuses polémiques et il a été l'objet d'interprétations très diverses, dans le détail desquelles nous ne pouvons entrer. Certains critiques n'ont voulu y voir qu'un jeu ou même une mystification, d'autres au contraire lui confèrent une portée scientifique et philosophique. Si la première de ces solutions paraît quelque peu simpliste et puérile, la seconde pêche par excès d'arbitraire et de complication. Gaubert, puis Hérant ont prétendu qu'il fallait rechercher l'origine du sonnet dans un abécédaire colorié qu'enfant Rimbaud aurait feuilleté et dont il se serait souvenu plus tard. Le poème ne ferait alors que de reprendre des images qui figuraient dans l'alphabet. Bien qu'assez sédui-

¹ Nous donnons ici la version conforme au manuscrit, et non pas celle des Poètes Maudits et de l'édition du Mercure de France qui paraît aujourd'hui fautive sur bien des points.

sante, cette interprétation n'est pas très plausible, elle demeure tout au moins incertaine et incontrôlable. Et si l'on en croit Rimbaud lui-même, il « *inventa* la couleur des voyelles »¹. Dans son fameux sonnet le poète fait une nouvelle application des correspondances baudelairiennes sur le plan de l'harmonie verbale. Une intention préside à la naissance de ce poème, car comme l'ont démontré Etiemble et Gaucière² les couleurs et les voyelles sont rangées dans un ordre qui n'est pas dû au hasard. Le Sonnet des Voyelles est une illustration consciente de ce symbolisme visuel qui se retrouve dans toute l'œuvre de Rimbaud autant dans ses Premiers Vers que dans les Illuminations. Chaque couleur correspond chez lui à une sensation et à une idée précises. « Je voyais avec son idée le ciel bleu et le travail fleuri de la campagne »³. Cette phrase vient corroborer exactement ce que nous nous proposons de mettre en évidence. Le poème intitulé arbitrairement Quatrain est encore une traduction par la couleur de phénomènes correspondants.

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

Il convient donc de souligner l'importance du Sonnet des Voyelles, parce qu'il éclaire les visées de la poésie de Rimbaud qui dès lors « atteint la vision parfaite, celle où toutes les perceptions se fondent, se renforcent, se confirment, celle qui ne se laisse détruire ni par le démenti de la raison, ni par

¹ Alchimie du verbe.

² ETIEMBLE et GAUCIERE, Rimbaud, p. 125-126.

³ Une Saison en Enfer, Mauvais Sang.

la résistance de ce que nous nommons le réel: vision si parfaite qu'elle devient hallucinatoire et qu'elle se superpose à la vue¹. Le fameux poème démontrait une fois de plus l'intime parenté des couleurs et des sons, en même temps qu'il jetait les bases de l'audition colorée et de l'instrumentation verbale de René Ghil. Mais le phénomène de l'audition colorée ne peut pas être déterminée par des lois stables, il est susceptible de variations et d'interprétations parce qu'il ressort d'impressions purement subjectives. Ainsi la couleur des voyelles varie sensiblement de Rimbaud à Ghil et de Ghil à Vigié Lecocq.

	A	E	I	O	U
Rimbaud	noir	blanc	rouge	bleu	vert
Ghil	vermillon	blanc	bleu	rouge	vert-jaune
Vigié Lecocq	rouge	blanc	bleu	jaune	vert

L'audition colorée est donc une théorie plus ou moins fragile dont les principes ne peuvent être généralisés. L'équivalence, la réciprocity des sons et des couleurs dépend de la sensibilité du poète et ne saurait par conséquent se réduire à une formule définitive comme le voulait René Ghil. D'après l'auteur du *Traité du Verbe* à chaque couleur correspondent le son d'un instrument de musique et une idée morale, ce qui permet d'établir approximativement et en abrégé le tableau suivant:

A	Vermillon	orgues	tumulte, gloire
E	Blanc	barpe	ordre, sérénité
I	Bleu	violon	passion, douleur
O	Ronge	cuvres	triomphe, souveraineté
U	Jaune-vert	flûte	ingénuité, rire.

¹ ETIEMBLE et GAUCLERE, op. cit. p. 130.

Le poème devient pour l'école instrumentiste de René Ghil une sorte d'orchestration verbale qui évoque des images colorées et suggèrent les arabesques de l'Idée. Si Rimbaud était loin de tomber dans ce travers pseudo scientifique, on n'aurait tort de croire qu'il mettait la couleur au hasard, selon sa fantaisie ou selon les exigences de la rime comme Victor Hugo; les couleurs sont mouvantes, elles provoquent généralement l'hallucination par les rayonnements et les irisations qu'elles éveillent dans l'imagination du poète. Elles « ne sont pas froides et plaquées comme chez les Parnassiens, elles fulgurent, se meuvent, entraînées dans le tourbillon de son monde intérieur dont le ressort puissant et dernier est un sens du dynamisme tel que n'en a possédé aucun poète »¹. Il semble bien que jamais poète français n'eut un sens plus aigu des radiations lumineuses de la couleur. Chacune a sa valeur propre, sa nécessité et sa signification. On a prétendu que le rouge et le vert étaient dominants dans la poésie de Rimbaud, Hackett a relevé 48 images dans lesquelles la couleur verte figurait, mais on en trouverait tout autant dans les gammes variées du bleu et du jaune. Le poète de *Bateau ivre* n'a négligé aucune nuances de couleur, toutes il les a utilisées avec une rare habileté, afin de rendre sensible la luminosité de ses visions.

Le rouge est essentiellement dynamique, il symbolise tout ce qui se meut: la vie et son exubérance, le sang, son principe, l'amour et son ivresse passagère.

Voici le Faune qui rit dans la feuillée:

« Brunie et sanglante ainsi qu'un vieux vin
Sa lèvre éclate en rires sous les branches ». P.V. (Tête de Faune)

¹ F. RUCHON, J. A. Rimbaud, p. 118-119.

« Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres
Fermentent les rousseurs amères de l'amour ».

P.V. (Bateau ivre)

« Des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs
superbes ».

I. (Being beauteous)

« Je danse le sabbat dans une rouge clairière ».

S.E. (Mauvais sang)

**Le rouge est aussi la couleur de la guerre, de l'insurrection,
de la colère, des orages et des tempêtes.**

« Tas sombre de haillous saignant de bonnets rouges ».

P.V. (Le Forgeron)

«... Les crachats rouges de la mitraille ».

P.V. (Le Mal)

« La rouge courtisane aux seins gros de bataille ».

P.V. (Paris se repeuple)

**Vertige, le poème de la révolution, s'élabore parmi « les
nappes de braise et de sang ».**

« Fuyez ! Plaine, déserts, prairies, horizons

Sont à la toilette rouge de l'orage ». I. (Michel et Christine)

**Le vert représente fatalement aux yeux du poète l'univers,
la nature (on lit dans Paris se repeuple « Ulcère plus puant
à la Nature verte ») et ce qu'il chérit peut-être le plus dans
la nature, la mer sur laquelle il vit « se lever la croix conso-
latrice »¹.**

« Dans la feuillée écriin vert taché d'or ». P.V. (Tête de Fanne)

« C'est un trou de verdure où chante une rivière ».

« Pâle dans son lit vert où la lumière pleut ».

P.V. (Le Dormeur du Val)

¹ Alchimie du verbe.

« L'eau verte pénétra ma coque de sapin ». P.V. (Bateau ivre)

« Au flanc d'une vague d'émeraude ». S.E. (Nuit de l'Enfer)

Le vert est également associé à l'idée de l'inaccessible paradis de l'enfance et de la pureté, puisque la nature est pour Rimbaud une sorte d'Eden terrestre¹.

« Jamais l'auberge verte

Ne peut bien m'être ouverte ». I. (Comédie de la Soif)

« Banc vert où chante un paradis d'orage

Sur la guitare, la blanche Irlandaise ». I. (Bruxelles)

Il sert aussi à illustrer le thème de la délivrance par la poésie;

« Viennent la Muse verte et la Justice ardente ».

P.V. (Les Sœurs de Charité)

Parfois Rimbaud recourt au vert pour le seul jeu de la couleur, dans ce cas il ne se revêt pas d'une signification précise. L'utilisation de la couleur à une fin pittoresque est plutôt rare et ne se rencontre que dans les Premiers Vers. Mais la touche est alors d'une audacieuse nouveauté comme dans ces deux vers:

« Et les Assis, genoux aux dents, verts pianistes ».

P.V. (Les Assis)

« Il lisait une Bible à la tranche vert-chou ».

P.V. (Les Poètes de sept ans)

C'est pourtant au bleu que le poète semble avoir confié la plus haute mission, celle de suggérer le monde de l'infini

¹ « Mais le vert paradis des amours enfantines » chantait déjà Baudelaire, *Moesta et Errabunda*.

et du surnaturel, de recréer cet âge d'or où le rêve et l'éternité se confondent.

« Où des pleurs d'or astral tombaient des bleus degrés ».

P.V. (Paris se repeuple)

« ... Le rêve aux chastes bleuités ».

P.V. (Les Premières Communions)

« Fileur éternel des immobilités bleues ». P.V. (Bateau ivre)

« La douceur fleurie des étoiles, et du ciel... fait l'abîme fleurant et bleu là-dessous ». I. (Mystique)

Si le bleu est la couleur des « silences traversés des Mondes et des Anges », elle est aussi celle des « strideurs étranges », des musiques profondes qui font vibrer l'espace.

« Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs ».

P.V. (Bateau ivre)

« Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord ». I. (Dévotion)

Du bleu nous passons tout naturellement au violet, la couleur de la vision mystique¹.

« O ! l'Oméga rayon violet de Ses yeux ».

« J'ai vu le soleil tâché d'horreurs mystiques

illuminant de longs figements violets ». P.V. (Bateau ivre)

« Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc ? Quelles violettes frondaisons vont descendre ? » I. (Phrases)

Toute la gamme des jaunes et des ors vise plutôt à un effet de pittoresque, elle fait valoir la rutilance de la nature.

« Le Baiser d'or du Bois qui se recueille ». P.V. (Tête de Faune)

¹ Est-il besoin de rappeler le sonnet Artémis de G. de Nerval où se lit ce magnifique vers :

« Rose au cœur violet, fleur de Sainte Gudule »

« ... Au clair soleil qui plaque
Des jaunes de brièche aux vitres de papier ».

P.V. (Accroupissements)

« Plus jaune qu'un louis, pure et chaude paupière ». I. (Mémoire)

Mais le jaune n'a pas toujours qu'une valeur matérielle, il prend aussi un sens moral, s'associant à des idées de tristesse et de dégoût, ou même au thème de l'évasion vers un univers plus pur.

« La mélancolique lessive d'or du couchant ». I. (Enfance)

« Jaune, bavant la foi de sa bouche édentée ».

P.V. (Châtiment de Tartuffe)

« Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or

Font leur remuement calme et prennent leur essor ».

P.V. (Les Poètes de sept ans)

Le blanc pour Rimbaud comme pour Mallarmé crée une atmosphère vierge et inhumaine où triomphent le silence et l'immobilité.

« La blanche Ophélie flotte comme un grand lys ».

P.V. (Ophélie)

« ... L'essaim blanc des rêves indistincts ».

P.V. (Les Chercheuses de poux)

« Un rayon blanc tombant du ciel anéantit cette comédie ».

I. (Des ciels gris de cristal...)

Et cette première strophe de Mémoire qui peint symboliquement « l'ébat des anges » :

« L'eau claire: comme le sel des larmes d'enfance;

L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes;

La soie, en foule et le lys pur, des oriflammes

Sur les murs dont quelque pucelle eut la défense ».

Les images de froideur et les images métalliques aident au poète à retrouver la pureté perdue en isolant le monde de la matière.

« Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braise ».

P.V. (Bateau ivre)

« Les chars d'argent et de cuivre
Les proues d'acier et d'argent
Battent l'écume... » I. (Marine)

« Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre ». I. (Barbare)

« Je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence ». I. (Enfance)

L'imagination de Rimbaud se plaît à marier les couleurs, à mêler leurs reflets afin de réaliser une symphonie de visions et d'harmonies suggestives.

« La Nuit vient, noir pirate aux cieux d'or débarquant ».

P.V. (Les Premières Communions)

« J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies ». P.V. (Bateau ivre)

« Des yeux hébétés à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs tricolorés, d'acier piqué d'étoiles d'or ». I. (Parade)

C'est surtout dans *Fleurs* que le poète a recherché cette orchestration scintillante des couleurs.

« D'un gradin d'or — parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil — je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelure.

Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'or »...

Il existe pourtant chez Rimbaud deux manières assez différentes de noter la couleur. Dans les Premiers Vers il se contente la plupart du temps d'ajouter au substantif qu'il veut qualifier l'épithète coloré, tandis que souvent dans les Illuminations il remplace l'adjectif par un objet qui représente la couleur qu'il veut suggérer. Ainsi au lieu de bois verts il parlera de bois d'émeraude, au lieu d'un ciel rouge d'un ciel de braise... C'est d'ailleurs à ce second procédé plus riche et plus évocateur qu'il eut recours avec une nette prédilection dans les Illuminations et dans la Saison en Enfer, comme les nombreux exemples d'images que nous avons cités le prouvent. Malgré l'usage constant qu'il en fait, Rimbaud applique toujours la couleur avec une rare originalité, car il en connaît les contrastes et les nuances à l'égal d'un Van Gogh.

Cette prédominance de la couleur montre bien que Rimbaud ne fait pas exception à la règle, qu'il est aussi un visuel avant tout et même le plus puissant avec Hugo. Si Baudelaire et plus rarement Mallarmé ont envisagé dans leurs métaphores les sons et les parfums pour eux-mêmes, chez Rimbaud les images purement auditives ou olfactives sont accidentelles, elles sont associées à la couleur. Dans les poèmes Fête de la Faim et Comédie de la Soif Rimbaud ne laisse pas aux images gustatives leur légitime autonomie, il les renforce et les affermit par des métaphores visuelles ou auditives.

« Mes faims, c'est les bouts d'air noir,
L'azur sonneur ».

« Vois le Bitter sauvage
Rouler du haut des monts !
Gagnons, pèlerins sages
L'Absinthe aux verts piliers ».

Le poète des *Illuminations* a pris la doctrine des correspondances à la lettre, il en a utilisé les ressources jusque dans ses conséquences ultimes. Il est arrivé à fondre dans une seule et même perception les diverses représentations du sensible que la poésie romantique et parnassienne maintenait dissociées. « Chaque sens renonçant à son exclusivité saura percevoir ce qui ne lui était pas destiné: les couleurs qui éblouissent nos yeux sonneront aussi pour nos oreilles, les mélodies dessineront des courbes dans l'air, les sons s'exprimeront en formes visibles »¹. Les ordres de sensation n'ont plus leur indépendance, ils sont solidaires les uns des autres, ils se confondent et se complètent afin de créer une harmonie parfaite, transcendante au monde même. C'est là le secret de l'alchimie verbale.

« Une matinée couverte, en juillet. Un goût de cendres vole dans l'air; — une odeur de bois suant dans l'âtre, — les fleurs rouies, — le saccage des promenades, — la bruine des canaux par les champs, — pourquoi pas déjà les joujoux et l'encens ? »

I. (Phrases)

Mais dans toute association les couleurs sont présentes, elles « dansent et se dégagent autour de la vision » comme le dit Rimbaud dans *Being beauteous*. Ces amalgames concernent surtout le son et la couleur.

« Le gibet noir mugit comme un orgue de feu ».

P.V. (Bal des Pendus)

« Les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent ». I. (Enfance)

« Un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée ».

I. (Vies 1)

¹ ETIEMBLE et GAUCLERE, op. cit. p. 204.

Le ciel et les astres deviennent sonores et prolongent de mystérieux échos.

« Un chant mystérieux tombe des astres d'or ». P.V. (Ophélie)

« Il sonne une cloche de feu rose dans les nuages ». I. (Phrases)

« La lune brûle et hurle ». I. (Villes 1)

L'association couleur parfum est déjà beaucoup moins fréquente. Dans le Buffet « c'est un fouillis... de linges odorants et jaunes »; d'ailleurs tout le poème est un enchaînement d'images visuelles et olfactives qui se superposent.

« Ces parfums pourpres du soleil des pôles ». I. (Métropolitain)

Ici c'est une sensation thermique qui vient rehausser la vision colorée.

« Au souffle du souprail rouge

Chaud comme un sein ». P.V. (Les Effarés)

Rimbaud a brisé les chaînes logiques du langage, son esprit ne craint pas la contradiction dans les termes, il la recherche, la cultive comme un moyen d'expression spontané. Sa puissante imagination peut se suffire à elle-même, se fier à son seul prestige, elle compose librement, sans souci d'aucune contrainte d'ordre grammatical, elle dispose les mots et les métaphores « selon les exigences de la vision, et non selon celles de la syntaxe »¹. Alors que Mallarmé évite le comme par goût de la discrète suggestion, Rimbaud l'élide pour satisfaire à l'esthétique de l'hallucination. Dans les Premiers Vers le poète ne cherche pas à abolir l'armature de la comparaison, mais à partir des Illuminations son art se condense,

¹ ETIEMBLE et GAUCLERE, op. cit. p. 222.

se resserre jusqu'à devenir elliptique et les comme, les tels et les semblables tombent tout naturellement dans les raccourcis d'images. Comme Mallarmé il recourt aux appositions, aux énumérations, ou il relie les deux termes de la comparaison par une préposition. Ce sont les « braises de satin » (Eternité), « la fille à lèvres d'orange » (Enfance), le « détroit d'indigo » (Métropolitain), les « panaches d'ébène » (Ornières), les « ciels gris de cristal ». La suppression du comme et l'allègement de la syntaxe sont en rapport avec cette densité dans le dépouillement et la concentration qui sont l'apanage de Rimbaud et de Mallarmé. La langue décantée des Illuminations s'affranchit de toute auréole symbolique, elle vaut pour elle-même, pour son pouvoir hallucinant et sa qualité d'ésotérisme. L'image est une métamorphose de l'objet, cette transmutation qu'elle opère du contingent à l'absolu, de l'apparence à l'essence lui confère une incomparable vertu poétique. Les métaphores de Rimbaud sensibilisent le mystère, elles communiquent selon le mot de Claudel « l'impression vivante et presque physique du surnaturel »¹ par leur rayonnement et leur profusion.

Chez le poète de Bateau ivre l'imagination était la faculté dominante, créatrice par excellence, parce qu'elle était la condition nécessaire de cette évasion, de cette délivrance momentanée qu'il avait cru découvrir dans l'art. Mais cette fuite effrénée vers le monde inaccessible de la pureté nourrissait en elle les germes d'une autodestruction. Semblable à Icare l'imagination de Rimbaud s'est brûlé les ailes en cherchant à conquérir, à appréhender cet au delà qui demeure impénétrable au poète lui-même. « J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de

¹ Revue de la Jeunesse, 10 oct. 1913.

nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs »¹.

C) *Lautréamont.*

Isidore Ducasse comte de Lautréamont passe à bon droit pour le créateur de l'écriture automatique et de l'image mécanique qu'exploiteront les surréalistes cinquante ans après sa mort. Ce poète fantasque, dont on ne sait pour ainsi dire rien, avait un don étonnant de la métaphore. Il en était d'ailleurs conscient: « Je réserve une bonne part au sympathique emploi de la métaphore (cette figure de rhétorique rend beaucoup plus de services aux aspirations humaines vers l'infini que ne s'efforcent de se le figurer ordinairement ceux qui se sont imbus de préjugés ou d'idées fausses »...²). L'image se donne pour mission d'exprimer les révélations fulgurantes de l'inconscient, elle entre immédiatement en contact avec les puissances du monde fantastique. Ce sont des visions hallucinantes qui se succèdent rapidement comme un flot d'incohérence oratoire. Cette nouvelle poétique assure le triomphe du mot sur la pensée. Le poète s'abandonne à une sorte de frénésie verbale, il se laisse entraîner par l'inspiration et par l'éloquence. L'imagination saisit automatiquement les rapports entre les objets d'un monde où tout peut être interchangeable. « C'est généralement parlant, une chose singulière que la tendance attractive qui nous porte à rechercher (pour ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences que recè-

¹ Une Saison en Enfer, Adieu.

² Les Chants de Maldoror, éd. P. Soupault, p. 246.

lent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes, en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses, et qui, ma parole d'honneur, donnent gracieusement au style de l'écrivain, qui se paie cette personnelle satisfaction, l'impossible et l'inoubliable aspect d'un hibou sérieux jusqu'à l'éternité »¹. Paroles prophétiques, audacieux prolongement du Sonnet des Correspondances. Lautréamont nous apparaît aujourd'hui comme l'authentique précurseur du surréalisme pour avoir recherché les analogies les plus lointaines, les plus hétéroclites. Breton, Aragon, Eluard ne renieraient pas de telles images pour leur qualité d'imprévu.

« Les paupières ployant sous les résédas de la modestie ».

(p. 105)

« Les kangourous implacables du rire et les poux audacieux de la caricature ».

(p. 221)

« Je me suis précipité comme un pavé dans la bouche de l'espace ».

(p. 178)

L'esthétique de Lautréamont s'oppose au symbolisme mallarméen qui vise à la condensation et à l'exclusion des tours oratoires. Le poète des Chants de Maldoror se fie au contraire à l'inspiration spontanée. Il nous offre une vision parodique de l'univers et de la vie, mêlant le rêve et la caricature, le merveilleux et le réalisme le plus âpre, le plus cruel. Son style est animé d'une véhémence satanique, il est nourri de l'abondance de ces images violentes qui dégagent une émotion directe et diffusent une atmosphère d'hallucinante irréalité.

¹ Les Chants de Maldoror, p. 284.

« Mes archanges ont retrouvé, pendus aux haillers de l'espace, les débris flamboyants de ma tunique d'opale, qui flottaient sur les peuples béants ». (p. 207)

« Il contemple la lune qui verse, sur sa poitrine, un cône de rayons extatiques, où palpitent, comme des phalènes, des atomes d'argent d'une douceur ineffable ». (p. 297)

« Les polychromes ruissellements des vins du Rhin et le rubis mousseux du champagne ». (p. 315)

« Nos chevaux fendaient les membranes de l'espace ». (p. 178)

« Les draperies en forme de croissant de lune ». (p. 343)

Le poète de Maldoror use d'une langue riche et colorée, toujours renforcée de mots rares, empruntés à la science, à la biologie surtout. L'image de Lautréamont se caractérise déjà comme celle des surréalistes par l'éloignement des termes comparés, le critère de sa valeur réside dans l'imprévu du rapprochement qu'elle opère et dans la surprise que provoque l'association.

Comme l'a montré Gaston Bachelard dans un article de la Nouvelle Revue Française² la découverte profonde de l'Isidore Ducasse a été de nous révéler la signification biologique du rêve et le pouvoir dynamique de toute fonction animale. Selon lui les Chants de Maldoror s'expliqueraient par le complexe de la vie animale; l'œuvre de Lautréamont est en effet peuplée de créations monstrueuses qui ressortent de l'imagination de leur auteur. Le poète montre une prédilection très marquée pour les animaux marins (crabe, poulpe, amphibie et requin), la faune océane s'élève à la dignité d'un mythe, elle est la source de son dynamisme. L'image de Lautréamont ne retient des formes et des couleurs que leur mobilité, cédant à toutes

² 1 nov. 1939.

les impulsions de la volonté. Elle perd son caractère visuel ou auditif au profit de la seule motricité. Presque chaque métaphore contient en elle une idée de vol ou de nage, parfois ces deux notions sont superposées grâce à ce don de la métamorphose qui est un des ressorts du dynamisme poétique. Pour Bachelard la métamorphose est une « métatropie, la conquête d'un nouveau mouvement et conséquemment d'un nouveau temps »¹. La poésie de Lautréamont s'explique par le dynamisme de la métamorphose, étreignant une somme d'impulsions biologiques qui surgissent des ténèbres de l'inconscient. L'image a une fonction essentiellement active et motrice, elle repose sur un principe vital et traduit les volontés de l'instinct, le travail organique du règne animal.

« O poulpe au regard de soie ». (p. 74)

« O pou à la prunelle recroquevillée ». (p. 187)

« Le pélican... reprenant sur son tertre l'impassibilité majestueuse d'un phare ». (p. 266)

« Plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante ». (p. 250)

« La fièvre qui palpe mon visage avec son moignon ». (p. 268)

L'imagination de Lautréamont ne se meut à son aise qu'à travers l'infini de l'espace², elle ne recule pas devant les plus lointaines et les plus audacieuses associations.

Par ailleurs le poète des Chants de Maldoror recourt volontiers à l'épithète homérique, comme dans sa magnifique apostrophe au vieil océan.

¹ art. cit.

² « Comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini », Les Chants de Maldoror, p. 72.

« Vieil océan, aux vagues de cristal, tu ressembles proportionnellement à ces marques azurées que l'on voit sur le dos meurtri des mousses ». (p. 74-75)

« Vieil océan, ô grand célibataire, quand tu parcoures la solitude solennelle de tes royaumes flegmatiques ». (p. 80)

Des expressions qui se rencontrent assez fréquemment, telles que « l'homme aux lèvres de bronze », « de jaspé », « de saphir », « de soufre » et que Lautréamont emploie pour caractériser son héros Maldoror pourraient passer pour des traductions presque littérales d'Homère.

Isidore Ducasse, parallèlement à Rimbaud et bien avant les surréalistes, a prétendu atteindre au dynamisme intégral de l'image, en exploitant les fruits du hasard poétique et en identifiant l'inspiration à l'activité obscure de l'inconscient; c'est en tant que novateur qu'il méritait une place dans notre étude, car aujourd'hui on ne saurait plus méconnaître l'importance de cette expérience anticipée aux confins du dynamisme poétique.

CHAPITRE XI

L'IMAGE COSMIQUE CLAUDEL ET VALÉRY

« Tu n'expliques rien, ô poète, mais
toutes choses par toi nous deven-
uent explicables ».

(la Ville)

Pour Claudel la poésie est une manifestation spontanée de la vie, une affirmation du dynamisme universel. La création poétique procède naturellement de l'intime collaboration de l'imagination et de la sensibilité. L'imagination conçoit l'idée d'un certain objet et la sensibilité désire la possession de cet objet. « La poésie est l'effet d'un certain besoin de faire, de réaliser avec les mots l'idée qu'on a eue de quelque chose. Il faut donc que l'imagination ait eu une idée vive et forte, quoique d'abord et forcément imparfaite et confuse, de l'objet qu'elle se propose de réaliser. Il faut en plus que notre sensibilité ait été placée dans un état de désir à l'égard de cet objet, que notre activité ait été provoquée par mille touches éparées et mise en demeure pour ainsi dire de répondre à l'impression par l'expression »¹. L'intelligence et la raison ne jouent pas dans la poésie de Claudel comme dans celle de Valéry un rôle prépondérant, elles n'interviennent qu'en second lieu, qu'après coup, comme facultés critiques, comme fonctions de contrôle et d'organisation. Il ne saurait y avoir

¹ Positions et Propositions 3, p. 94.

de poésie sans un mouvement initial de l'âme, sans cette émotion essentielle qui délimite la forme et le contenu des objets. L'art de Claudel, malgré son hermétisme apparent, est proche de la réalité des choses par ce goût sensuel de sculpter la matière, il vise à reproduire les états psychiques primitifs, à circonscrire les objets par l'accumulation des mots et des images. Claudel croit à la vertu magique, au pouvoir créateur du mot, il en affirme la toute puissance et la souveraineté nécessaire: « Pour comprendre les choses, apprenons les mots qui en sont dans notre bouche l'image soluble »¹. Le mot permet au poète d'exprimer la signification qui se dégage des choses, car le monde ne vaut et n'existe que par ce qu'il signifie. Le mot est à l'origine de l'image, qui, chez Claudel, a pour mission d'attester l'unité et la totalité de l'univers, de rendre compte des relations qu'entretiennent l'homme et le monde. C'est par la métaphore que le poète prend conscience de l'univers et qu'il unifie le sensible dans le temps. De l'aveu même de Claudel, toute sa poésie repose sur la métaphore, c'est-à-dire « le mot nouveau, l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes »². L'image est l'élément premier de la connaissance poétique, comme chez le primitif elle jaillit spontanément avec sa vibration sensuelle et son ondulation rythmique, son mécanisme est automatique. L'imagination claudélienne opère un rapprochement subit et imprévu entre les choses, elle trouve de nouvelles analogies et forge d'audacieuses associations. Sa qualité la plus essentielle est de concilier le goût du naturel et la recherche de la nouveauté,

¹ Art poétique, p. 63.

² Art poétique, p. 50.

de mêler dans les métaphores la soudaineté et l'originalité. Les images de Claudel donnent l'impression d'un heurt, d'une rencontre fulgurante qui émeut par son intensité directe et convaincante.

« Une ivresse comme celle du vin rouge et d'un tas de roses !
Du raisin sous le pied nu qui gicle, de grandes fleurs toutes
gluantes de miel ». (C.G.O., les Muses)

« O capture ! ô pêche miraculeuse ! ô million d'étoiles prises
aux mailles de notre filet
Comme un grand butin de poissons à demi sorti de la mer dont
les écailles vivent à la lueur de la torche ».
(C.G.O., la Maison fermée)

« Et la fleur blanche du printemps de toutes parts s'évanouit
dans le feuillage
Comme une mer qui résorbe son écume ».
(C.T.V., Cantique des Parfums)

« L'Amérique avec toutes ses montagnes dans le vent du soir
comme des Nymphes couronnées de plumes ».
(M.L.B., Introït)

« ... Et que le Paradis
Soit autour de nous à cette heure même avec toutes ses forêts
attentives comme un grand orchestre invisiblement qui adore
et qui supplie ».
(M.L.B., Credo)

L'image de Claudel comme la métaphore homérique saisit des coïncidences, des juxtapositions spontanées, sa fonction est de constater et de mettre en relief les rapports primordiaux qui unissent les choses entre elles. Elle caractérise la fugacité des sensations et perçoit les similitudes éphémères qu'elle éternise dans une forme rythmique, déterminée par la nature de l'émotion. Elle est en quête de l'instant afin de le douer d'éternité, d'universalité. « La métaphore est l'expression de

la perpétuelle primitivité du monde; elle en est l'incessante modulation », écrit Rivière dans cette pénétrante étude qu'il a consacrée à l'art et à la doctrine de Claudel¹. Primitivité est pris ici dans son acception totale, l'image doit découvrir la relation première, l'essence pure des objets de l'univers et leur indissoluble unité. L'ambition de Claudel est de montrer dans son œuvre l'interdépendance de toutes choses, leur coexistence et leur étroite communion. Il a développé avec une particulière insistance cette idée de la sympathie universelle à laquelle il octroie un prix exceptionnel. « Je comprends que chaque chose ne subsiste pas sur elle-même, mais dans un rapport infini avec les autres »².

« Je suis au monde, j'exerce de toutes parts ma connaissance.
Je connais toutes choses et toutes choses se connaissent en moi.
J'apporte à toute chose sa délivrance.
Par moi
Aucune chose ne reste plus seule mais je l'associe à une autre
dans mon cœur ». (C.G.O., l'Esprit et l'Eau)

La métaphore claudélienne est chargée d'un pouvoir d'investigation et d'une signification cosmique, elle sert au poète à interpréter l'univers selon son unité profonde et à prendre possession de la matière. L'imagination se préoccupe de donner des visions d'ensemble, d'embrasser en une vaste synthèse la totalité du monde sensible. Elle ne méprise pas pour autant la nature particulière des objets auxquels elle s'incorpore pour éprouver leurs secrètes résonances.

¹ Études, p. 70.

² Art poétique, p. 52.

« Ainsi quand tu parles, ô poète, dans une énumération délectable
 Proférant de chaque chose le nom
 Comme un père tu l'appelles mystérieusement dans son principe
 et selon que jadis
 Tu participas à sa création, tu coopères à son existence ».
 (C.G.O., les Muses)

Claudel et Valéry, chacun dans leur sens, ont poussé la doctrine des correspondances jusqu'à ses limites extrêmes. Comme l'a remarqué M. Jacques Madaule la métaphore, chez le poète des Cinq Grandes Odes, sert de trait d'union entre les divers ordres hiérarchisés et rend compte d'un quadruple rapport: des choses entre elles, des choses à l'homme, des hommes entre eux et de l'homme à Dieu. L'art de Claudel consiste à percevoir, à noter et à commenter les relations analogiques que les aspects de la nature présentent à l'imagination du poète, car « les choses visibles sont faites pour nous amener à la connaissance des choses invisibles »¹. Si l'image traduit le rythme et la palpitation du monde, elle exprime aussi la nécessité de l'Être. Par toutes les ressources de la parole Claudel nous rend sensible, tangible en quelque sorte le mystère et l'innité miraculeuse de la création.

« Salut donc ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total !
 O credo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur catholique ». (C.G.O., l'Esprit et l'Eau)
 « Mon désir est d'être le rassembleur de la terre de Dieu ».
 (C.G.O., la Maison fermée)

La métaphore est l'instrument qui permet au poète de coordonner les harmonies les plus lointaines, les affinités les plus

¹ Positions et Propositions I, p. 206-207.

rares, d'unifier la diversité du sensible, puisqu'elle n'est plus un simple moyen d'expression, mais qu'elle contient en elle une force proprement créatrice¹. Chez Claudel l'image évoque les apparences matérielles pour en dégager ensuite une interprétation spirituelle, elle ramène le particulier au général, élève le concret et l'inanimé vers la Divinité.

Le jaillissement intarissable et spontané des images donne à la poésie de Claudel une saveur et un éclat particulier, une sorte de sensualité primitive, d'ondulation voluptueuse. Comme Hugo, Claudel pense et s'exprime naturellement par images, sans qu'interviennent aucun mécanisme abstrait, aucun processus d'ordre intellectuel. « La langue de Claudel ne procède pas par images appliquées à la pensée, mais elle est la pensée elle-même se développant en mots, la chaîne des images premières telles qu'elles surgissent en une sensibilité non corrompue². C'est pourquoi la source la plus féconde des métaphores de Claudel est le spectacle de la nature dont il a observé les formes et les teintes les plus nuancées. Ses images sont toujours éclatantes et elles s'organisent volontiers en une symphonie colorée.

« Toute la journée d'argent pur
Et l'air de l'or jusqu'à l'heure où Dionée
Montre sa corne dans l'azur.
Toute la journée qui était d'argent vierge
Et la forêt comme un grand ange en or ».

(C.B.A.D., Chanson d'Automne)

¹ Claudel, qui a longuement médité la leçon de Rimbaud, le sait mieux que tout autre poète contemporain.

² J. RIVIERE, *Etudes*, p. 71.

« Comme le pesant encensoir d'or tout bourré d'encens et de braise
 Qui un instant volant au bout de sa chaîne déployée
 Redescend, laissant à sa place
 Un grand nuage dans le rayon de soleil d'épaisse fumée ».
 (C.G.O., Magnificat)

« La rouge fleur de désir en son ardeur géométrie ».
 (C.T.V., Cantique de la Rose)

« L'intérieur de ce lac d'or et barbelé de rayons... est
 rouge comme le feu ardent et comme la chair entamée ».
 (C.T.V., Cantique du Cœur dur)

« Ce chaos de feuilles et de fougères dans le soleil ».
 (M.L.B., Introït)

C'est l'imagination chez Claudel qui préside à l'élaboration et au développement du poème, de là le désordre apparent, la discontinuité et l'incohérence des métaphores qui se succèdent par sursaut et en lignes brisées. Le poète écrivait dans une brève introduction au *Soulier de Satin*: « Le désordre est le délice de l'imagination » parole que nous mettrions volontiers en parallèle avec la phrase de Rimbaud: « Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit »¹. Pourtant le flux impétueux des images n'est pas soumis au pur hasard de l'inspiration, il est contenu par « les muses modératrices », mu par un poids spirituel il gravite autour d'un thème central.

« O grammairien dans mes vers ! ne cherche point le chemin,
 cherche le centre ! mesure, comprends l'espace compris entre
 ces feux solitaires !..

Que je maintienne mon poids comme une lourde étoile à travers
 l'hymne fourmillante ». (C.G.O., les Muses)

¹ Une Saison en Enfer, Alchimie du Verbe.

Aussi le ressort de l'art claudélien est-il le mouvement, principe premier qui anime l'esprit et le monde, loi universelle qui régit l'ensemble des phénomènes, source de vie créatrice. « Tout est mouvement, ou, ce qui revient au même, tout est exprimé par lui »¹. La métaphore est l'agent de ce dynamisme poétique qui s'identifie au rythme de la création par la communion intime de l'âme et de l'univers. Elle est mise en branle par l'impulsion du sentiment, par la puissance motrice du mot.

« Les profondes fumées grelottantes des avoines qui ne sont pas coupées ». (C.B.A.D., Chant de la Saint-Louis)

« La lune en marche vers la mer
Que suit une marée d'âmes endormies ».

(C.T.V., Cantique du Rhône)

« Possédons la mer éternelle et salée, la grande rose grise !
Je lève un bras vers le paradis ! Je m'avance vers la mer
aux entrailles de raisin ».

« J'ai tendu l'immense rets de la connaissance ».

(C.G.O., l'Esprit et l'Eau)

En lisant la poésie de Claudel on est perpétuellement frappé par la simplicité concrète de la langue, par l'absence des termes abstraits, par la continuité de la trace sensible. L'image s'incorpore à l'objet, en épouse la forme afin d'en rendre la solidité matérielle, elle conserve en dépit de la transposition poétique la saveur et la densité de la sensation brute. C'est le goût du naturel et du spontané qui a entraîné Claudel à réintroduire dans ses comparaisons le comme que Mallarmé et Valéry ont évité avec un si scrupuleuse attention. Esprit anticartésien, le poète des Cinq Grandes Odes méprise les

¹ Art poétique, p. 71.

irisations pures de la pensée et jamais il n'a recours à la magie abstraite du symbole, mode d'expression qu'il juge trop intellectuel et trop indirect. Le symbolisme de Claudel s'oppose très nettement à celui de Mallarmé et de Valéry, il ne résulte pas d'une transposition dans l'ordre idéal, il est inhérent aux objets de la nature, il se dégage de l'épaisseur sensible sans qu'intervienne aucune opération de l'esprit. C'est pourquoi des poètes tels que Pierre Jean Jouve, Jules Supervielle et Patrice de La Tour du Pin, dans leur réaction contre certaines tendances extrêmes du symbolisme, écouteront plutôt le message de Claudel que celui de Valéry. L'auteur du *Soulier de Satin*, et c'est là un des points capitaux de sa doctrine, apporte une solution à ces impossibilités auxquelles se heurtaient les poètes de la fin du 19^e siècle. L'absolu n'est plus pour lui un rêve insaisissable, il est Dieu, réalité supra-intellectuelle que l'âme peut étreindre et connaître dans l'état de grâce poétique. Une telle attitude peut avoir des répercussions déterminantes dans le domaine de la métaphore, si le poète, tout en se fiant à la souveraineté de son imagination et à la vision du monde qu'elle lui propose, assigne une limite à son art, rétablit le contact entre l'image et son origine concrète, entre l'idée et sa forme matérielle.

* *

« L'expression seule me conquiert ».
(cité par Gide
dans son Journal).

La poésie de Valéry à l'encontre de celle de Claudel est toute orientée vers la recherche de la conscience pure, vers la domination absolue de la langue, elle ambitionne d'abolir

le hasard et d'élargir le champ de l'intelligence. On sait l'horreur du poète de la Jeune Parque pour le vague et l'irrational, pour l'immédiat et le spontané. « Ecrire me paraissait donc un travail très différent de l'expression immédiate »¹ ou encore: « Le spontané même excellent même séduisant ne me semble jamais assez mien »². Un poème est un morceau d'architecture rigoureusement construit, travaillé avec une précision mathématique. Pourtant « la poésie absolue ne peut procéder que par merveilles exceptionnelles »³, et ces merveilles exceptionnelles ne peuvent être que les gerbes étincelantes des métaphores. Valéry n'aura pas recours à une forme d'imagination libre et désordonnée, mais à une imagination logique, contrôlée par l'intelligence et il définira « la conscience par un certain pouvoir de regarder, de combiner et de choisir parmi les suggestions de l'imagination créatrice — suggestions elles-mêmes formées en partant des données de la perception extérieure »⁴. L'imagination n'est donc pas souveraine, elle est secondée, renforcée, épurée par les facultés critiques de l'intelligence. Et bien que la poésie soit faite de mots, de leurs rapprochements, de leurs influences réciproques et de leurs sympathies occultes, il ne convient pas de se laisser entraîner ou dépasser par leurs résonances. « J'ajoute... que la volonté de ne pas se laisser manœuvrer par les mots, n'est pas sans quelque rapport avec ce que j'ai nommé ou cru nommer: Poésie pure »⁵. Leur rôle est d'engendrer des symboles adéquats à l'idée, de produire l'expression qui recouvre parfait-

¹ Mémoires d'un Poème, R.P. 15 déc. 1937.

² Variété 3, p. 64.

³ Variété 1, p. 104.

⁴ J. de LATOUR, Examen de P. Valéry, p. 114.

⁵ Variété 3, note marginale, p. 160-161.

tement la pensée. Quels seront les caractères de l'image dans une poésie qui confère la primauté à la conscience ?

Souvent chez Valéry, comme d'ailleurs dans la poésie de Mallarmé, l'image initiale ou centrale entraîne à sa suite ou dans sa périphérie toute une succession d'images secondaires, adjacentes. C'est d'après ce procédé qu'ont été conçus un grand nombre des poèmes de *Charmes*: *Aurore*, *Palme*, *l'Abeille*, *les Pas*, *la Ceinture*, *les Grenades*. La métaphore initiale contient une idée symbolique qui demande à être développée, une correspondance sur laquelle se tisse tout un canevas d'images nouvelles, harmoniques. Prenons comme exemple le sonnet des *Grenades*.

« Dures grenades entr'ouvertes
Cédant à l'excès de vos grains,
Je crois voir des fronts souverains
Eclatés de leurs découvertes !

Si les soleils par vous subis,
O grenades entrebaillées,
Vous ont fait d'orgueil travaillées
Craquer les cloisons de rubis,

Et que si l'or sec de l'écorce
A la demande de la force
Crève en gemmes rouges de jus,

Cette lumineuse rupture
Fait rêver une âme que j'eus
De sa secrète architecture ».

Toutes les images de ce petit poème gravitent autour de l'idée d'une architecture nécessaire, la métaphore toute matérielle de la grenade, qui symbolise la structure intérieure de l'âme cédant enfin à l'inquisition du poète, passe insensiblement,

par plans successifs à une signification abstraite qui n'apparaît véritablement que dans le dernier tercet. On pourrait faire la même démonstration pour les autres poèmes cités, *Aurore* et *Palme* sont à cet égard bien significatifs, Valéry part d'une image physique qui s'amplifie par association d'idées, s'enrichit de nouvelles acceptions et qui aboutit par extension, à une conception purement intellectuelle. C'est à tort que M. Hubert Fabureau dans son récent ouvrage sur Paul Valéry a cru reconnaître dans cette méthode de composition un procédé allégorique, car bien que l'allégorie soit la concrétion d'une idée abstraite, elle ne se revêt guère, si ce n'est chez Baudelaire, de ce caractère moteur, dynamique que l'on retrouve sans cesse dans les images de *Charmes* et de *la Jeune Parque*. *Aurore* et *Palme* sont bien plutôt que des allégories, des symboles, prétextes à traduire une pensée sous une forme mouvante et matérielle — ce qui n'est pas la même chose, comme nous avons essayé de le montrer tout au long de notre étude. La matérialisation de l'abstrait ne suffit pas à caractériser une allégorie, il faudrait que cette représentation concrète de l'abstrait fût accompagnée d'une personification, ce qui ne se produit qu'exceptionnellement chez Valéry, pour que l'on pût parler légitimement d'une allégorie. Cette méthode de composition par cercles concentriques d'images n'est pas propre au poète du *Cimetière Marin*, il en a fait un usage fréquent et avec une habileté consommée, mais Mallarmé et Baudelaire même offrent des exemples de ce procédé typiquement symbolique.

Les métaphores de Valéry se reconnaissent à des marques bien distinctes, elles frappent par leur originalité et par leur condensation, elles valent par leur tour imprévu et leur éclat

fugitif. On ne saurait toutefois en dire autant à propos de l'Album de Vers anciens, dont les images ont été forgées dans le laboratoire de Mallarmé, d'un Mallarmé encore autant parnassien que virgilien.

« Et je revois les galères dans les aurores
Ressusciter de l'ombre au fil des rames d'or ». (Hélène)

« Elle effeuille infinie une rose neigeuse
Dont les pétales font des cercles sur les eaux ». (Féerie)

« Mais l'azur doux s'effeuille en ce bocage vert ».

« Bolre des lys d'eau frêle où dort le pur oubli ».
(Les Vaines Danseuses)

Le symbole valérien, tel qu'il apparaît à partir de la Jeune Parque, décrit une courbe elliptique, compose des architectures subtiles et complexes qui ne sont pas sans analogies avec les arabesques picturales d'un Matisse. A l'exemple de son maître, Valéry s'efforce de dissimuler le lien qui unit les métaphores entre elles, d'où cette apparente incobérence et cette préciosité qui sont le fruit d'une recherche consciente et voulue. Il s'agit aussi pour lui de bannir le mot comme de son vocabulaire poétique, parce qu'il met trop en évidence cette liaison que le poète s'ingénie à soustraire à l'attention du lecteur. Mais de même que Mallarmé, Valéry n'y est pas toujours parvenu.

« Ils m'assoupirent d'aromates
Laineux et doux comme un troupeau ». (La Pythie)

« Ondes, sur qui les ans passent comme les nues ».
(Fragments du Narcisse)

« Tu penches, grand Platane et te proposes nu,
Blanc comme un jeune Scythe ». (Au Platane)

Alfred Droin et d'autres ont prétendu non sans une apparente malveillance que Valéry avait renoué la tradition avec les poètes mineurs du 18^e siècle, Saint Lambert, Lebrun et l'abbé Delille, par son goût de la préciosité, de l'expression indirecte, allusive. Pourtant si une poésie échappe au didactisme et à la description, c'est bien celle de Valéry. Jamais elle ne recourt à la périphrase, ses métaphores sont des raccourcis imprévus, transposés par une imagination exigeante et sévère dans son choix. Cette pureté ne s'obtient qu'au prix « d'opérations infinies sur le langage »¹, de dépouillements et de sacrifices inouïs. Ce travail d'épuration que nécessite la poésie absolue aboutit fatalement à l'hermétisme et à une conception elliptique du symbole. Frédéric Lefèvre a bien montré que l'art de Valéry allie en une heureuse jonction l'euphémisme de Racine et l'ellipse de Mallarmé², et que c'est là un des mobiles de sa préciosité. La fonction du poète consiste à créer de nouvelles métaphores, à définir et échafauder une langue qui se distingue radicalement des formes du discours.

L'image de Valéry comporte généralement une sorte d'interrogation métaphysique et de fin cosmique, elle a pour objet la conquête poétique de l'univers, elle permet à la conscience d'exprimer ses progrès et ses défaites dans la lutte qu'elle mène pour reculer les frontières de l'inconscient, pour réduire la frange obscure qui enveloppe le monde de la pensée. En poète de l'être et de la connaissance, Valéry use volontiers dans ses images du vocabulaire philosophique, les idées lui servent de thèmes poétiques, elles sont une des sources les plus importantes de ses métaphores. Si une telle

¹ Variété 2, p. 156.

² Entretiens avec P. Valéry, p. 258.

tendance était déjà latente chez Maurice Scève, Vigny, Mallarmé et dans les derniers recueils épiques de Hugo, elle se manifeste plus ouvertement dans certains poèmes de Charnes.

- « La substance chevelue
Par les ténèbres émue ». (Palme)
- « Une Intelligence adultère
Exerce un corps qu'elle a compris ». (La Pythie)
- « Tu gardes les cœurs de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-être ».
- « Cette soif qui te fit géant,
Jusqu'à l'Être exalte l'étrange
Toute Puissance du Néant ». (Ebauche d'un Serpent)
- « Le Temps scintille et le Songe est savoir ».
- « Temple du Temps, qu'un seul soupir résume
A ce point pur je monte et m'accoutume ».
(Le Cimetière Marin)

La fameuse apostrophe à Zénon d'Elée qui a « pour rôle de compenser par une tonalité métaphysique, le sensuel et le trop humain des strophes précédentes »¹ témoigne clairement de cette volonté de la transposition philosophique. Ce qui n'empêche pas les images de Valéry de rechercher avec prédilection les atmosphères de clarté, de se complaire sous l'éclat de « Midi le juste » ou dans la transparence des éveils, c'est dans la lumière qu'elles trouvent leur auréole symbolique, suggérant le paysage par une succession de touches juxtaposées qui se complètent jusqu'à donner de la réalité une vision globale, universalisée.

¹ Variété 3, p. 72.

Dans la mesure où la poésie de Valéry continue la tradition mallarméenne, elle reste fidèle à la conception analogique de l'image et du symbole. « L'analogie n'est précisément que la faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre, et d'apercevoir, volontairement ou non la liaison de leurs structures »¹. Pour l'auteur de la *Jeune Parque* la poésie a pour mission d'établir des rapports immuables, de suggérer « un univers de relations réciproques »² en partant de la multiplicité du monde sensible. L'intelligence confère aux objets leur généralité en les associant d'une manière inattendue en une nouvelle synthèse, en les ramenant de leur diversité primitive à une unité essentielle. Dans le *Cantique des Colonnes*, dans les *Grenades* et surtout dans *Eupalinos*, Valéry a glorifié sous le symbole de l'architecture l'idée des correspondances qui unissent l'être au monde des objets. Ne faisait-il pas à Frédéric Lefèvre cet aveu significatif : « Mon besoin spontané, c'est de me représenter les choses de manière qu'elles puissent être annexées à un système assez homogène et utilisable d'images et de symboles »³. L'image sert au poète à exprimer ces rapports secrets que pressent l'intuition, elle établit une sorte de continuité entre la matière et l'esprit, entre le sensible et l'intelligible. « Ces images se défont pour devenir des relations entre des figures et des pensées quelconques » comme le fait remarquer Thibaudet⁴. A un moment donné elles s'incorporent à la pensée afin de traduire simultanément l'idée et la sensation. Le symbolisme de Valéry comme celui de Mallarmé

¹ Variété 1, p. 222.

² Variété 3, p. 66.

³ Entretiens avec P. Valéry, p. 105.

⁴ P. Valéry, p. 63.

nécessite l'utilisation constante de cette faculté d'identification qui permet au poète d'envisager l'univers comme un tout réciproque et correspondant.

Il est toutefois un point important sur lequel Valéry semble s'écarter de son maître, c'est à propos du rôle qu'il convient d'attribuer au corps, au réel. Alors que Mallarmé tendait à une évansion volontaire et systématique de la réalité, le poète de la *Jenne Parque*, au lieu de l'exclure, s'en sert comme d'un support. « Le réel n'a d'importance pour moi que dans la mesure où il supporte, alimente, préserve, excite, secrète le sensible et l'intelligible, et donc le non réel »¹. Quant au corps il fournit un moule, une matière à l'esprit, il procure à la conscience les images qui l'expriment, il joue le rôle d'intermédiaire, favorise les échanges entre l'univers et l'intelligence, C'est ainsi que le corps a été appelé à prendre une place prépondérante dans les métaphores de Valéry, il a la valeur d'une norme d'équilibre et d'harmonie, il est « la mesure du monde » comme le dit *Eupalinos*².

« Ni le souci d'un sein d'argile parfumée ».

« Je te chéris éclat qui sembles me connaître,
Feu vers qui se soulève une vierge de sang
Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant ».

(*La Jeune Parque*)

« Te voici mon doux corps de lune et de rosée ».

« O mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi ».
(*Fragments du Narcisse*)

« Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent ».

(*Le Cimetière Marin*)

¹ *Analecta*, p. 230.

² *Eupalinos* ou l'architecte, p. 119.

« La belle devant nous

Se sent les jambes pures ». (Cantique des Colonnes)

L'originalité de Valéry a été de chercher à exprimer une pensée abstraite dans une forme concrète, dans une matière sensible. Il a traduit l'abstraction dans une langue sensuelle et voluptueuse, chargée d'images qui dissimulent un éclatant goût de chair. Son art nous propose une gageure qu'il n'était pas facile de tenir: « Unir la matière la plus éloignée de toute forme poétique avec la forme poétique la plus éloignée de l'abstraction »¹. Valéry a triomphé de cette difficulté grâce à cette étonnante faculté d'appréhender les correspondances qui relient l'esprit à la matière, la pensée à la chair. On n'a certes pas manqué de lui reprocher de « sensualiser sa pensée au lieu d'intellectualiser sa sensation »² comme le faisaient plus volontiers Baudelaire et Mallarmé. Pourtant ce grief ne saurait se justifier, si l'on veut bien considérer le résultat, les effets que son imagination a su en tirer. Si Valéry s'abandonne parfois avec un peu trop de complaisance à une sensualité qui peut aller jusqu'à la grivoiserie³, la plupart du temps ce mélange de l'abstrait et du concret, cette liaison de la pensée et du corps ont fait naître de magnifiques vers, suggestifs par la seule densité des images.

« ... Et sur cette gorge de miel

Dont la tendre naissance accomplissait le ciel

Se venait assoupir la figure du monde ».

« Elle y suce longtemps le lait des rêveries ». (La Jeune Parque)

¹ E. NOULET, P. Valéry, p. 55.

² J. CHARPENTIER, L'Évolution de la poésie lyrique de J. Delorme à P. Claudel, p. 271.

³ Les passages de ce genre ne manquent pas dans la Jeune Parque pour qui vent bien lire entre les lignes.

« Et sur l'échelon tremblant
 De mon échelle dorée
 Ma prudence évaporée
 Déjà pose son pied blanc ». (Aurore)

« Fut-il jamais de sein si dur
 Qu'on n'y puisse loger un songe ». (Ebauche d'un Serpent)

« Comme le fruit se fond en jouissance,
 Comme en délire, il change son absence
 Dans une bouche où sa forme se meurt,
 Je hume ici ma future fumée,
 Et le ciel chante à l'âme consumée
 Le changement des rives en rumeur ». (Le Cimetièrre Marin)

Dans *Aurore*, poème qui peut passer pour son art poétique, Valéry énonce lui-même le principe fondamental de son esthétique.

« Leur toffe spirituelle
 Je la brise, et vais cherchant
 Dans ma forêt sensuelle
 Les oracles de mon chant ».

Ces vers pourraient servir d'épigraphe à toute l'œuvre poétique de Valéry, ils condensent parfaitement l'idée de cette tendance à concrétiser et à sensualiser le trop abstrait de la pensée par une image charnelle. Dans certains poèmes, l'*Après Midi d'un Faune* en particulier, Mallarmé s'y était déjà essayé, mais non d'une manière constante et systématique. La poésie de Valéry opère sa magie, sa séduction par la fusion de l'intelligence et de la sensation; de cette synthèse le sentiment est exclu comme étant une valeur trop « romantique » qui favorise le règne du vague et de l'irrationnel au détriment des lumières de la conscience. D'ailleurs une des significations profondes de la *Jeune Parque* n'est-elle pas qu'il ne saurait y avoir de création

artistique sans la participation des sens, que la poésie ne peut s'abstraire totalement du monde de la sensation. Tout le poème semble concentré sur la recherche par l'image de la suggestion charnelle, et les mots chargés de leur signification matérielle apportent à la conscience les certitudes que révèle l'épreuve du corps en proie à la concupiscence. Fort de ces expériences, Valéry « a véritablement découvert le velouté de l'abstraction »¹ et il s'est ingénié à revêtir sa pensée d'une forme sensuelle qui transparait clairement dans le choix des métaphores. Ce goût des choses physiques et concrètes est sans cesse masqué par un hermétisme voulu et par une habile transposition. La dernière partie de la Jeune Parque

« Délicieux linceul, mon désordre tiède... »

témoigne manifestement de ce besoin qu'a le poète de dissimuler par l'obscurisme de l'image ce qu'une évocation directe de la réalité pourrait avoir de trop apparemment humain et sensuel. Jamais l'art de Valéry ne reproduit la sensation brute et immédiate, il enfante ces « sensations abstraites » dont nous parle avec ravissement M. Teste et qui appartiennent à l'ordre de la connaissance intuitive.

Ainsi malgré leur caractère foncièrement abstrait et intellectuel, les métaphores de Valéry se réfèrent toujours d'une manière plus ou moins visible à un contenu concret, à une source sensorielle. Bien qu'il soit extrêmement sensible aux phénomènes auditifs, le poète du Cimetière Marin est pourtant un visuel avant tout.

« Les images sont nombreuses
A l'égal de mes regards ». (Aurore)

¹ E. NOULET, P. Valéry, p. 57.

Dans une note de l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci Valéry fait justice à cette prééminence du plus « spirituel » de tous les sens et il en explique les raisons: « Dans l'esprit les images visuelles prédominent. C'est entre elles que s'exerce le plus souvent la faculté analogique. Le terme inférieur de cette faculté qui est la comparaison de deux objets peut même recevoir pour origine une erreur de jugement accompagnant une sensation peu distincte. La forme et la couleur d'un objet sont si évidemment principales qu'elles entrent dans la conception d'une qualité de cet objet se référant à un autre sens. Si l'on parle de la dureté du fer, presque toujours l'image visuelle du fer sera produite et rarement une image auditive »¹. En effet les métaphores qui relèvent d'une sensation visuelle l'emportent très nettement en fréquence sur les autres autant dans la Jeune Parque que dans Charmes.

« O paupières qu'opprime une nuit de trésor
Je priais à tâtons dans vos ténèbres d'or ». (La Jeune Parque)

« Douces colonnes, aux
Chapeaux garnis de jour
Ornés de vrais oiseaux
Qui marchent sur le tour ». (Cantique des Colonnes)

« Je n'ai sur ma tendre corbeille
Jeté qu'un songe de dentelle ». (L'Abeille)

« Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte ».
(Fragments du Narcisse)

De même la plupart des images marines ont un caractère visuel bien déterminé:

¹ Variété 1, p. 230-231.

« Ce toit tranquille où marchent les colombes ».

« Ce blanc troupeau de mes tranquilles tombes ».

(Le Cimetière Marin)

Pourtant les images auditives ne sont pas rares non plus, elles attestent le souci qu'a Valéry de ne pas négliger dans l'art des vers l'élément sonore et musical. N'est-il pas aussi un de ces poètes qui rêvent « de reprendre à la Musique leur bien »¹ ? On sait de son propre aveu que souvent il conçoit ses poèmes à partir d'une sollicitation rythmique ou formelle, que son esprit est en quelque sorte obsédé par une structure rythmique qui contient en germe le développement du poème². Mais le génie musical de Valéry ne se contente pas de créer des harmonies verbales par la juxtaposition des mots, par l'orchestration subtile des assonances et des allitérations, il renforce, enrichit ces impressions sonores qui se dégagent de sa poésie par un choix discret et rare d'images auditives.

« Douces colonnes, ô

L'orchestre de fuseaux !

Chacun inuolable son

Silence à l'unisson ». (Cantique des colonnes)

« J'entends l'herbe des nuits croître dans l'ombre sainte ».

(Fragments du Narcisse)

« Amère, sombre et sonore citerne

Sonnant dans l'âme un creux toujours futur ».

(Le Cimetière Marin)

« L'or léger qu'elle murmure

Sonne au simple doigt de l'air » (Palme)

¹ Variété 1, p. 97.

² v. à ce propos Variété 3 Au sujet du Cimetière marin et les Fragments des Mémoires d'un Poème.

Les métaphores de Valéry, qu'elles soient visuelles ou auditives, n'en sont pas moins motrices de nature; le mouvement qui supplée souvent à l'objet est consubstantiel à l'image, il l'anime d'une secrète impulsion. Thibaudet avait remarqué qu'une des intentions primordiales de Valéry était de « réaliser les schèmes dynamiques d'une création spirituelle »¹. Jamais l'image n'a chez le poète de la Jeune Parque de valeur pittoresque ou plastique, jamais elle ne dessine une fresque aux contours précis. Elle reproduit tantôt le rythme de la création et de l'élan cosmique — en ceci du moins elle peut s'apparenter à la métaphore clandestine — tantôt la fluidité de l'être soumis aux lois d'un univers en état de perpétuel devenir. C'est ainsi que les notions de mouvement, de changement, d'évolution ou de dissolution sont capitales dans l'œuvre de Valéry.

« Je suis en toi le secret changement ». (Le Cimetière Marin)

Des objets il considère la mobilité, les fluctuations et les possibilités, il est le poète de ce qui est transitoire ou en puissance, de ce qui naît ou se modifie. Dans la nature Valéry s'attache aux aspects changeants et fugitifs, son imagination se plaît à suggérer un paysage à l'aube ou au crépuscule, à ces heures indécises où l'ombre et la lumière se disputent l'hégémonie de la terre². De même il aime à faire ressortir les incertitudes et les perplexités de la pensée, à glorifier la douceur de ces états intermédiaires entre l'être et le non-être³.

¹ P. Valéry, p. 59.

² v. Profusion du soir, Aurore, Palme, Narcisse et l'évocation de l'aube dans la Jeune Parque

« Salut Divinités par le rose et le sel
Et les premiers jouets de la jeune lumière... »

³ v. les Pas, Ebauche d'un Serpent.

Les images maritimes traduisent chez Valéry ce mouvement de flux et de reflux qu'imprime la vie aux choses de la nature. La mer dans son dynamisme foncier devient le symbole même de la vie, de son rythme, de ses indécisions et de ses oscillations. « Pour moi je me résume tout cet enchantement de la mer en me disant qu'elle ne cesse de montrer le possible à nos yeux ». Et plus loin: « La Mer est mystérieusement liée à la vie »¹. Les dernières strophes du *Cimetière Marin* nous fournissent un exemple typique de ce dynamisme du symbole valérien.

« Oui ! Grande mer de délires douée,
Peau de panthère et clamyde trouée
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étrincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil.

Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs !
Envolez-vous, pages tout éblouies !
Rompez, vagues ! Rompez d'eau réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs ! »

Quelques autres exemples choisis dans la *Jeune Parque* suffiront à montrer que les images de Valéry vivent de mouvement et que la qualité de leur dynamisme est totale, intrinsèque.

« Et là titubera sur la barque sensible
A chaque épaule d'onde un pêcheur éternel ».
« Tout l'univers chancelle et tremble sur sa tige ».

¹ Pièces sur l'Art, p. 232 et 233.

« Les arbres regonflés et recouverts d'écailles...
Meuvent sur le soleil leurs tonnantes toisons ».
« Je m'ébranlais brûlante et foulais le sol plein,
Liant et déliant mes ombres sous le lin ».

Le dynamisme métaphorique de Valéry ne fait que continuer et prolonger celui de Baudelaire et de Mallarmé, il en est l'aboutissement, en même temps que la pointe extrême et périlleuse. Il se distingue radicalement de celui de Rimband et des surréalistes en ce sens qu'il reste unifié et qu'il forme un système cohérent, conscient, solidement étayé par la pensée et l'intelligence créatrice. On ne saurait en effet pousser plus avant l'expérience du dynamisme poétique sans renoncer à la souveraineté de la conscience, c'est précisément ce qu'allait tenter, à la suite de Valéry, la nouvelle génération des poètes.

CHAPITRE XII

APOLLINAIRE ET LE SURREALISME

Une nouvelle tentative vers le dynamisme poétique intégral a été amorcée par Guillaume Apollinaire, l'ardent commentateur du futurisme et du cubisme. La poésie est caractérisée pour lui par le simultanément, c'est-à-dire par l'incohérence voulue des images et le pêle mêle des mots. La réalité n'a aux yeux de l'artiste qu'une valeur fantastique et caricaturale. Le cubisme autant poétique que pictural a cherché à exprimer la synthèse géométrique de l'objet et son déplacement dans un espace imaginaire. Il aboutit à la négation de l'univers sensible en tant que tel, à l'abolition du réel. La création artistique relève de la faculté de créer des architectures purement mentales. Apollinaire a vu dans la poésie un produit de l'artificiel, de la gratuité, il nous propose de la vie une image volontairement illogique et discordante. Par la dissociation des formes du langage le poète traduit de l'univers les aspects incohérents, irrationnels, absurdes même. La fantaisie règne en souveraine dans cette recherche passionnée du bizarre et de l'exceptionnel où l'émotion sincère se mêle au goût du paradoxe et de la mystification. Ce mépris de la réalité, cette fièvre destructrice, cette attitude sarcastique déguisent une blessure profonde, le désespoir de l'homme écrasé sous le poids d'une civilisation de la machine. Toute la poésie d'avant et d'après guerre a été animée par la haine du modernisme, par une sorte d'inadaptation aux conditions de la vie moderne.

Il n'y a d'évasion possible que dans le rêve et l'irréalité, dans le fantastique et le merveilleux. La poésie d'Apollinaire est bien le reflet de cette époque inquiète qui cherchait un refuge dans l'exploitation de l'inconscient.

Le poète d'Alcools a donné une forme définitive à l'esthétique de l'arbitraire et de la discontinuité, en faisant reposer son art sur la juxtaposition des éléments les plus disparates, sur la croyance en la toute puissance du hasard. Théoriquement seul le hasard préside à l'association des mots et les images se succèdent sans rapports logiques. Le désordre est poursuivi d'une manière systématique il est le principe même de cette nouvelle poésie née à la veille de la Grande Guerre. Les *surréalistes* ont bien reconnu en Apollinaire un apôtre de l'incohérence et de l'illogisme de la pensée. « Il lui faut en somme expérimenter le hasard, le poétique étant essentiellement l'arbitraire, l'imprévisible, l'association libre qu'aucun raisonnement ne peut faire naître, la trouvaille, la belle image vierge qu'apporte en son bec l'oiseau ivre »¹. Le Voyageur dans Alcools est à cet égard des plus significatifs, l'image est sans cesse imprévue, discontinuée dans sa soudaineté.

« O vous chers compagnons

Sonneries électriques des gares chant des moissonneuses

Traineau d'un boucher régnant des rues sans nombre

Cavalleries des ponts nuits livides de l'alcool

Les villes que j'ai vues vivaient comme des folles

Te souviens-tu des banlieues et du troupeau plaintif des paysages

Les cyprès projetaient sous la lune leurs ombres

J'écoutais cette nuit au déclin de l'été

Un oiseau langoureux et toujours irrité

Et le bruit éternel d'un fleuve large et sombre ».

¹ M. RAYMOND, De Baudelaire au Surréalisme, p. 232-233.

Dans un article de la Revue de Paris M. François Porché¹ a émis la très vraisemblable hypothèse que le cinéma a influencé les poètes de cette époque, qu'il a ouvert de nouveaux horizons à l'imagination et qu'il a imposé ses lois à la composition du poème. C'est pourquoi l'image apparaît sous une forme fugitive, sous un aspect fragmentaire, elle appréhende dans un même instant des objets distincts, contradictoires. Le cinéma a inculqué aux poètes l'idée de la simultanéité, de l'équivalence et de la réciprocité de toutes choses. Cette notion est en quelque sorte l'aboutissement ou plus exactement l'application moderne de l'idée des correspondances. Les exemples d'images simultanées ne manquent certes pas chez Apollinaire, Max Jacob ou Blaise Cendrars.

- « Voici s'élever des prophètes
Comme au loin des collines bleues ». (C. les Collines)
- « Le galop bleu des souvenirs
Traverse les lilas des yeux
Et les canons des indolences
Tirent mes songes vers les cieux ». (C. Reconnaissance)
- « Car la mer en ce lieu pourrait le cap d'une anse
Et la mer écaillait la peau des rocs immenses ». (Le Laboratoire central, Arc-en-ciel)
- « Les serpents endormis faisaient mes initiales
Le concert des animaux se taisaient
Chaque brin d'herbe était un morceau de folie
Et les arbres du fond ignoraient leur beauté ». (Le Laboratoire central, Nocturne)

Une telle poésie n'est faite que d'images motrices, elle ne peut se concevoir en dehors d'un dynamisme essentiel. La méta-

¹ La Poésie récente, 1 juin 1928.

phore veut épouser le mouvement de la vie moderne, elle naît avec son désordre et sa gratuité, lançant une sorte d'appel nostalgique vers l'inconnu. L'imagination d'Apollinaire abolit les notions du temps et de l'espace, elle se meut dans l'irréel, édifiant sa géographie idéale au mépris de la logique. Par son arabesque et sa coloration l'image prend un caractère hallucinant, une sensualité fantasque.

« Au tournant d'une rue brûlant
De tous les feux de ses façades
Plaies du brouillard sanguinolent ».

« Soirs de Paris ivres du gin
Flambant de l'électricité
Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
Des rails leur folie de machines ».

(A. la Chanson du mal aimé)

« Ispahan s'est fait un ciel de carreaux émaillés de bleu ».
(C. Arbres)

« Et des mains vers le ciel plein de lacs de lumière
S'envolaient quelquefois comme des oiseaux blancs ».
(A. l'Emigrant de Landor Road)

« Et les roses de l'électricité s'ouvrent encore
Dans le jardin de ma mémoire ». (A. les Fiançailles)

La plupart des images d'Apollinaire sont visuelles et motrices, les harmonies et les couleurs correspondent chez lui à des aspects particuliers de la pensée. L'univers que le poète évoque a souvent pour origine quelque paysage parisien à demi observé, à demi rêvé. Le poète des Calligrammes voit en peintre, il s'attache au pittoresque des choses, soucieux d'animer la matière. Ses images trahissent une intention picturale, des effets de recherche plastique. Malgré son mépris de la réalité,

Apollinaire a le goût de sculpter les objets. M. Marcel Raymond explique très justement cette apparente contradiction: « Si le réel devient illusion, l'illusion est sentie comme une réalité »¹. L'image s'éloigne de son objet et tend à devenir l'objet lui-même recréé dans sa valeur intrinsèque, dans sa forme et ses contours élémentaires. Dans les Calligrammes Apollinaire se révèle un authentique poète cubiste, il détruit la disposition typographique, assemble les mots et les lettres de manière à figurer l'image de l'objet qu'il veut évoquer: un soleil, une montre, une cravate, un miroir, une mandoline, la pluie, un jet d'eau, la fumée... Le mot n'a pas seulement la valeur symbolique de l'objet, il est l'objet lui-même dans le mouvement qu'il implique. Porché a montré qu'il s'agit là d'un retour à l'idéographie, c'est-à-dire à la représentation immédiate d'une idée par ses signes matériels. L'image devient une approximation désespérée de l'objet, son artificielle caricature.

Apollinaire sait créer une atmosphère à partir d'un simple fait quotidien et avec les ressources du langage courant, il transfigure les termes les plus usés en les baignant dans une ambiance nouvelle, il rajeunit les métaphores surannées par la magie franche de l'émotion qui dégage un charme à la fois direct et secret.

« Mon beau navire ô ma mémoire
 Avons-nous assez navigué
 Dans une onde mauvaise à boire
 Avons-nous assez divagué
 De la belle aube au triste soir ». (A. la Chanson du mal aimé)

¹ De Baudelaire au Surréalisme, p. 236.

La pensée d'Apollinaire, mélange curieux d'érodition et d'originalité est toute soumise au mécanisme des images, elle s'exprime dans une langue volontairement concrète et objective, adoucie par un voile de brume. Elle se consacre à « jalonner les énormes espaces imaginatifs »¹ en forgeant de vastes synthèses au moyen des objets les plus bumbles et les plus dénués de valeur poétique, de provoquer la surprise par la fusion d'éléments hétérogènes émerveillés d'habiter la même métaphore.

* *

Sur les traces de Rimbaud, de Lautréamont et d'Apollinaire, les surréalistes ont poussé la recherche du dynamisme pur jusque dans ses conséquences ultimes, en même temps qu'ils ont tenté l'expérience des confins de la poésie, de « la réalité psychologique absolue »². Bien que le surréalisme n'ait pas produit poétiquement tous les fruits que l'on était en droit d'espérer, il n'en reste pas moins que son point de vue et ses essais sont pour nous du plus haut intérêt. Le mérite évident de cette école aura été de poursuivre inlassablement cette pureté que Reverdy définissait en ces lignes: « Il ne s'agit plus aujourd'hui d'émouvoir par l'exposé pathétique d'un fait divers, mais aussi largement, aussi purement que le peuvent faire le soir, un ciel tout crépitant d'étoiles, la mer calme, grandiose, tragique ou un grand drame muet joué par les nuages sous le soleil »³. Mais comme l'a fait ressortir Jacques Maritain dans *Frontières de la Poésie* « la recherche de l'absolue pureté de l'art sera donc en même temps la

¹ APOLLINAIRE, *L'Esprit nouveau et les poètes*, M.F. 1 déc. 1918.

² J. RIVIERE, *Reconnaissance à Dada*, N.R.F. 1 août 1920.

³ *Le Gant de Crin*, p. 41.

recherche de la substance poétique à l'état pur »¹, c'est-à-dire que l'intention philosophique entraîne un renouvellement des moyens d'expression. De quelle manière le surréalisme a-t-il procédé ?

En 1924 André Breton faisait paraître le Manifeste du Surréalisme, apologie de la pensée illogique et de l'incohérence verbale. Il y proclame la souveraineté totale de l'imagination en poésie et entreprend la critique de l'attitude rationaliste. En mettant toute sa confiance dans l'étincelle de l'inspiration, le surréalisme a replacé l'esprit dans l'automatisme de l'inconscient, il a fondé sa poésie sur la croyance à la toute puissance du rêve et à la résolution future du rêve et de la réalité en une surréalité. D'où la définition que nous donne Breton lui-même du surréalisme : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »². Le principe fondamental, créateur de cette poésie est l'image, jaillissement spontané, illumination soudaine, rapprochement fortuit, volcanique de deux termes qui ne présentent pas de rapports évidents. « Le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'en entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à reviser tout l'Univers » écrit Aragon dans le Paysan

¹ Chronique du Roseau d'or, n. 14, p. 21.

² Manifeste du Surréalisme, p. 42.

de Paris¹. Le critère de valeur d'une image réside dans l'imprévu et dans la surprise qu'elle contient, dans son degré d'arbitraire, dans son incohérence et sa sondaineté. La métaphore dans la poésie surréaliste est caractérisée par une simplification voulue, par une schématisation excessive, elle apparaît comme une sorte de cataclysme découvrant l'aspect caricatural de l'univers. « L'image est le véhicule de l'humour, et par réciprocité proportionnelle ce qui fait la force de l'image, c'est l'humour »². Les mots ne sont plus considérés dans leurs capacités d'association, ils servent à relier les choses entre elles et à révéler leur mystérieuse parenté. L'image des poètes surréalistes n'a plus pour mission de montrer l'unité du monde sensible, elle naît de l'accident, de circonstances instantanées sans viser à la précision ou à la reproduction de l'objet, elle s'en éloigne jusqu'à n'en être plus qu'une approximation. Cette dissociation entre l'image et son objet détermine le caractère hermétique, discontinu de cette poésie qui refuse de subordonner ses merveilles à la logique. Les deux termes de la comparaison se manifestent simultanément et créent ainsi une représentation contradictoire. L'esprit ne joue qu'un rôle passif, il se contente de subir l'image et d'en apprécier l'aptitude cognitive, le retentissement intellectuel. Breton insiste particulièrement sur le caractère non prémédité de l'image: « Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui s'offrent à lui spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés »³. L'écriture automatique, fruit du

¹ p. 81.

² L. ARAGON, *Le Traité du Style*, p. 139.

³ *Manifeste du Surréalisme*, p. 68.

rêve éveillé, de l'hallucination volontaire favorise le mécanisme des images qui apparaissent comme un flux continu, comme une succession incohérente; elles ont le pouvoir de déconcerter l'esprit, de dissiper toute logique et de braver le bon sens. Jean Epstein, dans son étude consacrée aux tendances de la poésie contemporaine, définit justement la conception surréaliste de l'image comme une « esthétique de kaléidoscope »¹.

« Le délire aux doigts de cristal ».

« Des lampes éclatent en fruits lumineux entre les arbres noirs ».
(Pierre Reverdy)

« Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait ».

« La jolle meulserie du sommel ». (André Breton)

« Sept soleils de couleur griffent la campagne
Au bout de mes cils tremble un prisme de larmes ».

« Le corps fuit dans les draps mystérieux du rêve ».
(Louis Aragon)

« Ma gorge est une bague à l'enseigne de tulle ».

« Un rire aux cheveux de clyse ». (Paul Eluard)

« Et les agaves en forme de jets d'eau où dort la rosée des jardins flottants ».

« Lueurs violettes peignées par les cils feuillus des clairières ».
(Robert Goffin)

L'image pour les surréalistes est aussi un instrument de connaissance, d'investigation poétique, elle a pour fonction de percer le mystère de l'inconscient, de révéler les ressources insoupçonnées de son activité souterraine. « Le surréalisme n'a eu d'autre but que d'incorporer les parties indomptées et

¹ La Poésie d'aujourd'hui, p. 130.

secrètes de la vie mentale aux productions objectives et transmissibles de l'activité poétique »¹. A la suite de Rimbaud les poètes surréalistes tentent par le procédé de l'alchimie verbale d'étreindre la totalité du monde dans une image essentielle, sorte de prodigieux raccourci qui résumerait le contenu de l'être. Malgré son caractère discontinu la métaphore vise à la généralité, elle est une invention perpétuellement renouvelée cherchant à faire la synthèse des manifestations diverses de la vie mentale; ainsi l'image surréaliste ne se limite pas à l'objet, elle dépasse le monde concret afin d'en dégager l'obs-cure signification. Louis Aragon dans un passage remarquable de son *Paysan de Paris* définit très exactement la nature et la fonction de l'image dans une poésie irrationnelle, qui prétend relever du seul automatisme psychique: « L'image est... la conscience possible, la plus grande conscience possible du concret... Il n'y a pas, foncièrement, une façon de penser qui ne soit une image. Seulement la plupart des images, faiblement prises, ne comportent dans l'esprit qui les emploie aucun jugement de réalité et c'est par là qu'elles gardent ce caractère abstrait qui fait leur pauvreté et leur inefficience. Le propre de l'image poétique à l'encontre de l'image essentielle... est de comporter ce caractère de matérialisation qui a sur l'homme un grand pouvoir... L'image donc aux divers stades de son développement apparaît à l'esprit avec toutes les garanties qu'il réclame des modes de la connaissance. Elle est la loi dans le domaine de l'abstraction, le fait dans celui de l'événement, la connaissance dans le concret. C'est par ce dernier terme qu'on en juge et qu'on peut brièvement déclarer que l'image est la voie de toute connaissance. Alors on

¹ T. MAULNIER, Introduction à la poésie française, p. 20.

est fondé à considérer l'image comme la résultante de tout le mouvement de l'esprit, à négliger tout ce qui n'est pas elle, à ne s'adonner qu'à l'activité poétique au détriment de toute autre activité¹. Dans un poème authentiquement surréaliste, l'image exerce un pouvoir despotique, elle conditionne la structure et la substance de l'œuvre. Motrice dans son principe, elle projette des irradiations, éveille d'infinis prolongements.

« Le front du ciel inquiet se ride ».

« Les rayons du soleil tombent en lourdes tresses ».

(Pierre Reverdy)

« Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde

Dans le vide des vitres lourdes de silence

Et d'ombre où mes mains nues cherchent tous tes reflets ».

(Paul Eluard)

« Quels pétales rares aux herbiers enchantés de la mort ».

« Et tes paupières tisseuses de nuit artificielle dans la pénombre ».

(Robert Goffin)

De toute l'éclosion des poètes surréalistes les plus original par l'utilisation qu'il a faite de l'image est certainement Paul Eluard. Cette gratuité, cette re création de l'univers à l'état chaotique ne correspond pas chez lui à l'exploitation d'un procédé, mais à la volonté de traduire une harmonie interne ou externe par ce qu'elle recèle de secret et d'imprévu. Si sa poésie se ressent parfois d'une spontanéité un peu facile, elle vise du moins au dépouillement et à la concentration, jamais elle ne cède au goût des développements oratoires, de la surcharge ou du décor. Son charme réside dans son naturel, dans cette rare simplicité, cette lumineuse immédia-

¹ p. 247-248.

teté qui ravit l'esprit et les sens. La poésie d'Eluard n'a pas de signification précise, son contenu ne s'analyse pas rationnellement, par la légèreté et la fluidité des images elle volatilise l'intelligence qui renonce à comprendre et à interpréter. Ce sont d'imperceptibles glissements vers les ténèbres ou la transparence, des paysages décaités et transposés par une fine sensibilité, des coups de baguette magique qui métamorphosent l'univers en une étincelante féerie.

- « Fuis à travers le paysage
Parmi les branches de fumée et tous les fruits du vent ».
- « Sur ce ciel délabré, sur ces vitres d'eau douce
Quel visage viendra, coquillage sonore
Annoncer que la nuit de l'amour touche au jour ».
(Capitale de la Douleur)
- « Les arbres du soleil ont une écorce de fumée ».
(L'Amour la Poésie)
- « Étends des linges transparents
Dans la clairière de tes yeux ». (La Vie immédiate)
- « Son corps pavé de pluie armé de parfums tendres
Démêle le fuseau matinal de sa vie ». (Médiuses)

La poésie d'Eluard vit dans l'éternité du présent, loin de la dialectique de l'espace et de la durée attentive aux clartés indécises, aux contrastes nuancés de l'ombre et de la lumière. C'est dans l'aube et le crépuscule, au rythme de ces instants précaires qu'elle tisse sa fragile destinée. Cette métaphysique de l'éphémère et du quotidien qui est la ressource profonde de son art s'appuie sur un intarissable besoin de pureté, d'innocence et de nudité. Aussi la pureté est-elle, avec cette transparence, cette diaphanéité si caractéristique, la plus haute qualité de ses images. Eluard ne recourt jamais au vocabu-

laire philosophique, n'use pas de ces termes lourds de prétentions scientifiques, sa langue est une succession de mots brefs et concis auxquels le poète entend restituer leur fraîcheur et leur limpidité native. « Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs » écrivait-il quelque part¹. Il importe à l'artiste de conserver pieusement, jalousement cette pureté toute vibrante de résonances subtiles, espèce de grâce et de garantie que le ciel dispense à l'homme.

Les métaphores d'Eluard ne reflètent pas les aspects du monde sensible, mais bien plutôt une sorte d'univers édénique de la clarté, de paradis d'une impalpable et fugitive luminosité. Son imagination a redécouvert une certaine fraîcheur d'expression, elle a redonné aux mots usuels leur valeur intrinsèque, sans que les métaphores aient perdu pour autant leurs qualités d'imprévu. De tous les surréalistes Eluard est le seul qui soit parvenu à des réussites parfaites, parce qu'en véritable poète, il est guidé par un sens inné de l'harmonie verbale et par ce don mystérieux de revêtir les images d'une nouvelle vertu incantatoire.

Maintenant que nous avons exposé le point de vue surréaliste, nous voudrions formuler les réserves qui s'imposent et montrer les impossibilités auxquelles se heurte pratiquement une telle conception de l'image. Dans quelle mesure le poète peut-il, lorsqu'il écrit s'abstraire du monde sensible et surtout dans quelle mesure peut-il annihiler sa conscience ? Nous pensons qu'il n'est pas possible de vider un poème de tout contenu intellectuel, parce que la conscience est toujours plus ou moins présente dans l'état de veille. M. Marcel Raymond écrit à ce propos: « Il est extrêmement douteux

¹ cité par J. RIVIERE, dans Reconnaissance à Dada, N.R.F. 1 août 1920.

que les surréalistes aient réussi en général à donner une image authentique de la pensée spontanée, de nature onirique, livrée à elle-même. Au contraire ils semblent n'avoir provoqué souvent que le déclenchement de mécanismes assez superficiels, la propagation d'un courant de pensée littéraire et presque toujours dirigée, malgré l'auteur¹. D'ailleurs le témoignage d'André Breton vient corroborer les conclusions de M. Raymond: « Nous n'avons jamais prétendu donner le moindre texte surréaliste comme exemple parfait d'automatisme verbal. Même dans le mieux non dirigé se perçoivent, il faut le dire, certains frottements... Toujours est-il qu'un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l'arrangement en poèmes »². Et en outre l'image spontanée — en admettant a priori qu'elle soit possible — ne saurait exprimer toute la pensée, faculté essentiellement réfléchie, dont les notions ne s'élaborent que lentement et dont le contenu ne peut pas être épuisé par les révélations de l'inconscient. Il apparaît comme tout à fait improbable que les surréalistes soient parvenus à abolir en eux l'activité de la mémoire, en effet les réminiscences littéraires ne sont pas absentes de leur poésie.

En dépit de quelques réussites — celles d'Eluard en particulier — le surréalisme ne nous donne jamais l'impression d'une beauté complète et parfaite en soi; c'est que l'application systématique en art des théories de Freud mène à la confusion et à l'anarchie. Aragon n'a d'ailleurs pas manqué de s'attaquer dans son *Traité du Style à l'analogie et aux correspondances baudelairiennes*. Mais n'est-ce pas un des torts

¹ op. cit. p. 289.

² *Le Point du Jour*, p. 124-125.

du surréalisme d'avoir engendré la dispersion, d'avoir renoncé à l'unité des sensations que toute la tradition poétique symboliste avait solidement établie. Il a tablé sur les insuffisances d'un monde rationnel, logique, cohérent pour s'aventurer à tâtons dans les ténèbres de l'inconscient, mais il a oublié que « la matière propre dont dispose le poète n'est pas une matière mentale, mais une matière verbale; que son rôle n'est pas dans la vaine entreprise d'enregistrer ou de reproduire dans leur mouvement même les images formées dans la conscience du poète, mais d'assembler des mots de façon à les douer d'une puissance incantatoire inépuisable »¹. Si l'on en croit la psychologie moderne aucune image n'échappe à l'empreinte d'un certain contenu perceptif. Il semble bien que la poésie prend sa source dans l'épaisseur du sensible, que le monde des objets lui fournit un prétexte indispensable, qu'elle ne peut vivre de sa seule aspiration métaphysique. Aragon n'a-t-il pas parlé de ce « grand échec qui se perpétue » en poésie ? En 1920 déjà, après les premières expériences du dadaïsme. Jacques Rivière préconisait de retourner à une conception de la poésie plus objective, plus proche de la réalité de l'existence: « Il faut que nous renoncions au subjectivisme, à l'effusion, à la création pure, à la transmigration du moi et à cette constante prétérition de l'objet qui nous a précipités dans le vide. Il faut qu'un mouvement subtil de notre esprit l'amène à se dédoubler à nouveau; il faut qu'il reprenne foi en une réalité distincte de sa puissance, qu'il arrive à distinguer à nouveau en lui un instrument et une matière »².

¹ art. cit. N.R.F. 1 août 1920.

² T. MAULNIER, Introduction à la poésie française, p. 21.

Bien que le surréalisme se soit fourvoyé sur bien des points et qu'il représente un cas limite, il a ouvert à l'activité poétique des horizons nouveaux dont la richesse n'a certes pas encore été épuisée. Il a montré le prestige exceptionnel de l'image, en reculant les frontières de la poésie dans les zones ténébreuses de l'inconscient. Quoi qu'on en puisse penser, une telle expérience était nécessaire, parce qu'elle élargissait considérablement à l'imagination le champ de ses possibilités.

CONCLUSION

« Il serait absurde de sacrifier au symbole la réalité qu'il symbolise ».

(M. Proust, *le Temps retrouvé* 2).

« O réel, o prometteur du souffle vrai ».

(P. J. Jouve,
Forche à la Nuit des Saints).

Le surréalisme n'a pas exercé son influence sur toute la poésie contemporaine, loin de là, Fargue, Saint John Perse, Jouve, Emmanuel, Supervielle et La Tour du Pin ne lui doivent rien ou fort peu, ils le considéreront comme une expérience qui nous a révélé les confins de la poésie, les limites de l'expression et de la langue poétique. Le surréalisme n'a plus guère d'avenir, il a dit tout ce qu'il avait à dire. Le Crève-Cœur et les Yeux d'Elsa d'Aragon sont venus confirmer cet épuisement, l'auteur du Traité du Style a renoncé aux divagations de l'automatisme psychique pour renouer avec la tradition classique de la poésie française, il ne garde de ses recueils antérieurs que le goût de la spontanéité et le don précieux de susciter des explosions d'images. La métaphore ne peut embrasser la totalité de l'univers, et malgré son caractère gratuit et incobérent, elle ne parvient pas à s'abstraire de son contenu sensible. C'est de ce facteur essentiel que devaient tenir compte ces poètes, qui, en forgeant un nouveau monde, ont trouvé une issue à l'impasse du surréalisme, dans laquelle la poésie française s'était engagée et peut-être compromise.

Pierre Jean Jouve a été d'autant plus étranger au mouvement surréaliste, que, dans ses tendances premières, il avait partiellement adhéré à l'unanimité de Jules Romains. Les

poètes de l'Abbaye de Créteil s'étaient élevés contre l'esthétisme intellectuel des symbolistes, estimant qu'il ne fallait plus puiser son inspiration aux sources de l'être ou dans la contemplation du moi, mais dans l'expérience de l'humain et dans la réalité quotidienne. Ils assignaient à leur art une fin sociale et humanitaire, s'efforçant d'exprimer l'accord unanime des masses, l'âme de la foule. La poésie tendait à traduire le réel dans son essence intégrale, et l'image ne valait plus par la transposition, mais par sa capacité d'appréhender immédiatement le monde concret. Jouve ne fut jamais un pur unanimité, sa poésie n'a de commun avec celle de ses anciens maîtres que cette attention aux palpitations de la matière, ce sentiment profond et inné de la réalité. Mais le poète de Porche à la Nuit des Saints fait un tout autre usage du sensible que les unanimistes. L'expérience mystique lui a révélé qu'il existe une « possibilité de rapports et d'accords fondamentaux entre le sur moi, puissance contraignante archaïque, et le Fond érotique plus universel qui est le non moi »¹. Née de la chair et du sang, sa poésie s'élève vers la pure substance de l'univers spirituel. Lorsque Jouve peint les états du dénuement mystique, il use d'une langue charnelle, sensuelle, toute chargée de la densité du péché. Son imagination sonde les abîmes de la faute, en tant qu'elle est un instrument de la connaissance, un agent indispensable pour prendre conscience et possession du monde sensible.

« Plus profond le péché, plus vraie est la lumière
Et plus haute en drapeau
Flotte la connaissance admirable et brisée
A la hampe épuisée et qui recule noire ». (Kyrie)

¹ Préface de *Sueur de Sang*.

Les images de Jouve sont toujours violentes, heurtées, autant par l'association des mots que par le rythme qu'elles impriment au vers. Elles unissent dans un intense raccourci la puissance érotique, la « sueur de sang » et le mystère de la Grâce, elles incarnent dans une forme concrète les révélations pures de l'esprit. Elles sont conviées par le poète à reproduire cette antithèse de l'éternel et du temporel sur laquelle se joue toute la destinée humaine.

« La vie ne varie plus aux degrés assombris
Et la chair descend les degrés de la foi
Et la foi gravit tous les degrés sans chair
Enfin le cœur sur l'escalier de ses pleurs s'arrête ».

« De vieux vitraux de l'araignée et la poussière
Au soleil de la mort, et les creux d'eau
Baignés de pluie sur chacune des tombes
Retentissaient de nos humains regards ». (Kyrie)

« O Vierge noire dans un temple de vent clair
Je te retrouve aux mains croisées de la mémoire
Chaque nuit je me trouve au banc comme une chair
Avant que le soleil ne soulève ses moires ».

« N'ayant plus la fureur des eaux, sans destinée
Nous contemplons le porche de l'esprit muet
Mais il s'ouvre, et d'un fracassant accord
Le porche de l'esprit, la marche de la mort ! ».

(Porche à la Nuit des Saints)

La vision mystique s'appuie sur le réel qui l'exprime. De même l'inconscient, ce vaste champ d'investigation poétique dans lequel se trament les impulsions du désir et de la mort, ne peut être traduit que par le rythme sensible des mots. Les images ne naissent plus chez Jouve sous le contrôle de l'intelligence, elles sont issues de la matière même, de ses

radiations, mais elles ne sont pas non plus le produit de la pure spontanéité, elles se dépouillent de tout accessoire et se resserrent jusqu'à donner la vision synthétique de l'objet. Les mots surgis du contact avec le réel sont transfigurés sous l'emprise spiritualisante de l'imagination. « Le Poète est un diseur de mots, au sens le plus héroïque: spirituel et créateur. Dans ses mots il connaît la vertu, le courage, la religion, qui pour lui sont en la Parole et seulement en elle. Dans ses mots, le Poète se sauve, et point autrement. Dans l'acte des mots du Poète est sa mystique, et se révèle aussi sa magie »¹. Les mots sont porteurs d'images et ils étincellent de reflets symboliques. Ainsi le symbolisme de Pierre Jean Jouve comme celui de Pierre Emmanuel, le poète du Tombeau d'Orphée, n'a rien d'intellectuel, de vague et d'évanescant, il s'enracine profondément dans la réalité, dans les déchirements de la chair. L'imagination ne s'évade plus dans l'abstrait, elle trouve au contraire un aliment dans la respiration charnelle de la vie.

La poésie de Supervielle reprend bien plutôt le courant de Rimbaud et de Claudel que celui de Valéry auquel elle s'oppose autant par son inspiration que par sa facture. On a même pu définir Supervielle comme un « anti-Narcisse »², en ce sens qu'au lieu de se replier sur lui-même, il ne songe qu'à s'évader de la prison de l'être pour communier avec l'âme universelle. Sa poésie est nourrie de visions cosmiques, elle s'identifie aux choses du monde afin de mieux pénétrer leur essence, c'est l'angoisse métaphysique, la vibration douloureuse de l'univers qui l'anime. « L'inspiration se manifeste chez moi

¹ Tombeau de Baudelaire, p. 10-11.

² cité par M. RAYMOND, De Baudelaire au Surréalisme, p. 328.

par le sentiment que je suis partout à la fois, aussi bien dans l'espace que dans les diverses régions du cœur et de la pensée. L'état de poésie me vient alors d'une sorte de confusion magique où les idées et les images se mettent à vivre... Je me donne l'illusion de seconder l'obscur dans son effort vers la lumière pendant qu'affleurent à la surface du papier les images qui bougeaient, réclamant dans les profondeurs »¹. Il n'y a donc pas pour Supervielle de création poétique sans ce sentiment de participer de la totalité de l'univers, et le chant intérieur jaillit, organisant de lui-même les images. Il nous avoue qu'il intervient le moins possible, qu'il assiste à l'élaboration du poème plus qu'il ne la provoque. Cette passivité, qui consiste à subir l'œuvre d'art, se rapproche de l'attitude surréaliste, c'est pourquoi la poésie de Supervielle présente une relative incohérence de style et un certain hermétisme. Ne nous laissons toutefois pas trop abuser par le poète qui nous paraît soucieux de contrôler ce jaillissement qui naît obscurément des profondeurs de l'être. Et si ses assertions peuvent être valables pour *Gravitations* et les *Amis inconnus*, elles ne le sont plus pour la *Fable du Monde* dont la forme est plus rigoureuse et la pensée plus visiblement gouvernée.

La poésie de Supervielle se meut dans l'immensité de l'espace, elle éprouve l'incessant besoin de mettre les choses de la nature en correspondance. La sensibilité et l'imagination du poète sont ébranlées par toutes les formes de la vie et du devenir, elles cherchent à capter les résonances et les prolongements des choses de l'univers. Tout est prétexte pour lui à manifester par le dynamisme des images une sorte de sympathie universelle. De ses pèlerinages dans l'au delà, de ses

¹ N.R.F. 1 mars 1933.

voyages poétiques dans les climats maritimes et stellaires Supervielle a rapporté une singulière aptitude à caractériser les objets en fonction de leur atmosphère. L'ambiance ne peut se traduire que par la métaphore, c'est pourquoi il a été amené à accorder à l'imagination une place prépondérante dans la création poétique.

« Voici les flamands de l'aurore
Qui font leur nid dans la lumière
Avec la soie de l'horizon
Et le vent doré de leurs ailes ».

« L'âme folle d'irréel
Joue avec l'aube et la brise
Pensant cueillir des cerises
Dans un mouvement du ciel ». (Gravitations)

« Ils peuplent nos lointains de leurs herbes luisantes
Arrachant à la chair de tremblantes aurores ».

« Miel secret de ce qui n'est plus
Qu'un peu de rêve révolu ». (La Fable du Monde)

Les métaphores de Supervielle, qu'elles évoquent des paysages océaniques ou des visions interstellaires, demeurent toujours en contact étroit avec la réalité du monde sensible; elles unissent naturellement le concret à l'abstrait, le conscient à l'inconscient.

« Le cocher éveillait l'aurore
D'un petit coup de fouet sonore ».

« Et tous les poissons de la lune
Plongent loin dans ma rêverie ».

« Et les couchants qui s'étirent
Dans des paresse de tigre ». (Gravitations)

« Mangeons ensemble les raisins
De la grande treille nocturne ». (La Fable du Monde)

Les Amis inconnus, ce sont les animaux, les arbres, les plantes et les pierres, ils participent de la création tout comme les hommes et dissimulent en eux des secrets insoupçonnés. Supervielle se sent uni par un attrait indivisible à tout les êtres de la nature.

« Et j'étais un objet méditant parmi d'autres ».

Chacun de ces objets, quelque degré qu'il occupe dans l'échelle des êtres, possède une âme, principe de vie qui recèle d'obscur analogies. La connaissance de l'univers n'est pas antérieure à l'élaboration du poème, la pensée et les images naissent simultanément, explorant à la fois le visible et l'insondable. Le poète est doublé d'un visionnaire que l'infini ne déconcerte pas, et dans Nocturne en plein Jour il brosse dans l'espace d'immenses fresques avec le seul contraste de l'ombre et de la lumière. Dans quelque climat qu'elle s'aventure, la métaphore de Supervielle ne perd jamais cette densité, cette pesanteur sensible qui la caractérise et lui communique cette remarquable puissance d'évocation.

Patrice de La Tour du Pin, le jeune poète de la Quête de Joie, a également renoncé à la conquête métaphysique de l'Absolu et à la pureté glaciale de l'Idée. Si la poésie demeure pour lui d'essence hermétique, parce qu'elle veut suggérer la part de mystère impénétrable qui enveloppe la création, elle marque pourtant un retour à la réalité concrète. Pour ne pas céder à la tentation d'angélisme, le poète opère une « prise de chair », c'est-à-dire que son art est d'abord communion avec le monde créé et qu'il s'en affranchit ensuite pour découvrir les entités qui se dissimulent derrière les apparences sensibles. L'humble réalité lui sert de point de départ,

de support et de tremplin. On voit d'emblée combien cette poésie se différencie, quant à ses intentions du moins, de celle de Valéry ou des surréalistes. La Tour du Pin a tablé sur l'échec héroïque qui se perpétuait de Rimbaud à Breton et il a compris qu'il était d'une nécessité vitale pour la poésie de s'abreuver à nouveau à une source sensorielle, sans qu'elle trahisse pour autant sa fonction métaphysique.

C'est ainsi qu'une des notions fondamentales de la poésie de La Tour du Pin est celle de limite, de frontière. Il existe une borne que l'esprit humain ne franchit pas sans le risque de s'abîmer dans le Néant, car le péché d'angélisme est puni de mort éternelle.

« Morts ! ils ont forcé les limites lointaines,
Le ciel tout boursoufflé de soleil, qui flamboie
Si tristement... ». (La Quête de Jole)

« Q'avons-nous fait des bornes de la poésie ». (N.R.F. 1^{er} fév. 37)

Comme l'a écrit Daniel Rops¹ : « Dans toute grande poésie existe une tentation d'angélisme ». Ce drame, La Tour du Pin l'éprouve de tout son être; son maître Ullin l'invite à quitter « la brume du poème » afin de ne pas céder à cette fatale séduction, il le presse de n'aimer que l'impérissable et lui enseigne « les absences, toutes les voluptés du froid ». Cette obsédante dévotion de tout ce qui est glace et froid semble symboliser aux yeux du poète la libération de toute incarnation de l'éphémère.

S'il nous fallait trouver un précurseur à Patrice de La Tour du Pin, nous ne pourrions guère citer que Supervielle qui lui a certainement communiqué le sens de la poésie cos-

¹ Présence et Poésie dans la Vie recluse en Poésie, p. 155.

mique et l'intelligence de certaines vibrations atmosphériques. La fréquence des images d'absence et de froideur crée une ambiance particulière aux poèmes de La Tour du Pin; ce sont des paysages de solitude, des plaines marécageuses, des cimetières brumeux, des landes désertes et sauvages que traverse à tire d'aile un vol d'anges fugitifs. La plupart de ces scènes irréelles se passent dans la froidure et la désolation de l'automne, parmi les tombes givrées, sous un morne clair de lune. Comme le poète de la Fable du Monde il a concentré son art sur la création des images et la peinture de l'atmosphère. La métaphore se revêt toujours d'un caractère dynamique, d'une valeur fortement suggestive.

« Il prendra son vol comme un son de cor
Vers le gonffre transparent des étoiles ».

« Us ne détournent pas leurs regards de bétail
Apeuré, de l'incendie du ciel illusoire
Crépitant d'or et de rose comme un vitrail ».

« Je m'étais saturé de ton amour défunt
Pour ne pas oublier dans ce froid mausolée
L'enfant paludéen des nuits ensorcelées ».

« Je leur dessineral de la bouche et des doigts
Sur les carreaux brouillés par la moiteur des chambres
Les plus inavouables des contes du froid ». (La Quête de Joie)

L'image dans la poésie de La Tour du Pin a pour mission de saisir l'éternité dans la fugacité des sensations qu'occasionnent les objets de l'univers, de rendre compte de tous les phénomènes subtils, souvent à peine perceptibles qui manifestent la présence du Divin. Ainsi tout en partant du monde sensible, l'image n'en reste pas captive, par une sorte de réclusion, de repliement et par ses propres aspirations, elle

s'élève vers les pays encore inexplorés de la connaissance et projette, au mépris du temps et de l'espace, ses irradiants prolongements vers les portes invisibles du Surnaturel.

La poésie de Jouve, de Supervielle et de La Tour du Pin n'a pourtant pas renoncé à la tradition du dynamisme symbolique, elle garde un tour elliptique et s'ingénie toujours à découvrir les essences mouvantes de l'univers. La Tour du Pin écrit dans son *Traité de la Vie recluse en Poésie*: « Je ne me meus que dans le mouvant; l'homme est mouvant, la poésie l'est aussi » ou encore: « Je prends le mouvant, je m'élève sur le mouvant, le chant d'un instant détruit l'autre »¹. Mais le symbole ne cherche plus désormais à se libérer totalement de son contenu perceptif, il trouve en lui un appui, un fondement, une assise matérielle et objective.

* *

Malgré les divergences fondamentales qui existent entre l'esthétique de Mallarmé et de Valéry et celles de Rimbaud et des surréalistes, tous ces poètes ont de commun tout au moins la volonté de s'abstraire le plus possible de la réalité concrète, ils tendent par des procédés divers à se détacher de l'univers sensible qu'ils jugent trop pauvre et trop incomplet pour soutenir leurs investigations. « Le songe de la réalité ne bat plus aux artères du monde » écrivait Jacques Rivière². La poésie moderne est hantée d'une seule et même inquiétude: la quête de sa fugitive et secrète substance. Elle ambitionne d'appréhender l'ultime réalité qui se cache derrière l'apparence des choses, de plonger aux racines de l'Être. Assoiffée

¹ p. 31 et p. 13.

² Introduction à la *Métaphysique du Rêve*, N.R.F. 1 nov. 1909.

de la connaissance de soi et de l'au delà, minée par ses aspirations métaphysiques, elle ne craint pas de côtoyer l'abîme et de franchir les frontières qui lui étaient assignées afin de conquérir un peu de l'inaccessible Absolu.

Depuis Baudelaire nous assistons à un effort progressif de « désintégration »¹, c'est-à-dire que le poète cherche à dématérialiser l'univers, ou plus exactement à créer des représentations affranchies de leur contenu concret, à détacher les images de leur support perceptif pour leur donner une valeur exclusivement abstraite. Le symbole veut substituer à la réalité éparsée et multiple une autre réalité pure, essentielle, absolue. Les images elle-mêmes se désincarnent de plus en plus, s'efforçant d'opérer leur unification totale en une image unique qui serait une réduction de l'univers. C'est ainsi que de Baudelaire à Paul Eluard la poésie a été amenée insensiblement à céder à la puissance souterraine des métaphores et des symboles, parce qu'ils étaient le seul instrument qui permit aux poètes de se libérer de l'emprise du réel. André Breton l'a mieux discerné que personne dans un passage de son *Hommage à Saint Pol Roux*: « Il apparaît de plus en plus que l'élément générateur de ce monde qu'à la place de l'ancien nous entendons faire nôtre, n'est autre chose que ce que les poètes appellent l'image... Seule l'image en ce qu'elle a d'imprévu et de soudain, me donne la mesure de la libération possible et cette libération est si complète qu'elle m'effraye. C'est par la force des images que, par la suite des temps, pourraient bien s'accomplir les vraies révolutions. En certaines images il y a l'amorce d'un tremblement de terre... La vertu et la toute puissance des images, il pourrait bien s'agir

¹ R. de RENEVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 62.

là d'un phénomène nouveau, caractéristique »¹. Ces vues sont si justes et profondes qu'elles ne s'appliquent pas seulement au surréalisme, mais déjà à Mallarmé, à Rimbaud et à tout le mouvement de la poésie contemporaine. Le problème de l'image s'identifie à celui de la création poétique, puisqu'elle prétend devenir le seul moyen d'expression qui puisse traduire l'essence du verbe et en subir l'abstraite densité.

Toutes ces tentatives pour créer une image pure ont quelque chose de désespéré, elle semblent aboutir à une impasse parce qu'elles tablent sur des principes trop exclusifs et qu'elles se méprennent peut-être sur le pouvoir de la parole. Elles se heurtent en dernier ressort, comme nous allons essayer de le montrer, à une impossibilité d'ordre philosophique et psychologique.

Quels sont d'après les conclusions de la psychologie moderne les caractères et la fonction de l'image, telle est la question qu'il convient de se poser pour expliquer d'une manière plausible l'écueil auquel risquent de se heurter certaines tendances extrêmes de la poésie contemporaine. Le remarquable exposé de Meyerson sur les images dans le tome II du Nouveau Traité de Psychologie de Dumas et les travaux récents de Jean-Paul Sartre nous aideront à résoudre ce problème capital, auquel l'avenir de la poésie paraît étroitement lié. Les images sont non seulement pour le poète, mais pour l'homme en général, des ébauches, des fragments ou des raccourcis de notre vision du monde. C'est dire qu'il entre dans sa complexion deux facteurs bien distincts : la participation diffuse de l'univers sensible qui sert de point d'appui et l'élan interne, subjectif qui transpose les linéaments du

¹ cité par R. de RENEVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 62.

réel dans un ordre intellectuel. L'image sert de substitut à la pensée, elle est un contenu de conscience, à la fois signe et signification, qui demeure en relation avec quelque chose d'autre qu'elle-même, quelque chose d'extérieur à elle-même. Elle se décompose en une intention qui enveloppe, définit une certaine signification et en une intuition sensible qui se dégage de la réalité du monde concret. L'intention appelle l'intuition sensible et de leur interférence, de leur superposition naît un nouveau contenu complexe où le sensible et l'intelligible se mêlent de telle sorte que l'on a de la peine à distinguer nettement la part qui revient à la perception et celle qui relève de la pensée pure. Mais dans le signe matériel apparaissent déjà le germe de la signification et les rudiments de la figuration symbolique.

Grâce au savoir qu'elle contient implicitement et à cette intention qui tend à se dépouiller de son contenu matériel, l'image remplit une fonction cognitive, elle est l'acte, la forme sous laquelle la pensée peut se manifester à la conscience. Si d'une part la pensée a besoin de l'image pour s'exprimer d'une manière concrète, l'image d'autre part ne peut épuiser le contenu de la pensée, elle est impuissante à donner un reflet exact de son essence. Il subsiste donc entre l'image et la pensée une sorte d'hiatus, une part d'insaisissable et d'irréductible, c'est pourquoi l'image qui ne parvient pas toujours à concilier l'opposition du signifiant et du signifié, à éliminer une certaine hétérogénéité qui lui est consubstantielle, n'est jamais parfaitement adéquate au concept. Bien qu'elle adhère à la pensée, l'image reste dans une certaine mesure liée au monde sensible, elle ne peut sans dangers pour son existence se départir de sa fonction de signe concret et subjectif. La

pensée, qui dans sa nature est intention et signification pures, se sert des images pour se fixer, lorsqu'elle éprouve le besoin de s'appliquer aux objets extérieurs. Seul le symbole mathématique peut reproduire l'abstraite pureté de la pensée. L'image opère une confrontation du monde des choses et de celui de la pensée, elle illustre dans le cadre de l'expression des contenus de conscience, elle doue d'une valeur concrète les idées et les concepts. Ce retour de la pensée au sensible, cet appel au concret est un phénomène fatal et nécessaire qui résulte de la nature même de la parole. La pensée en elle-même tend à s'écarter de la réalité, à substituer une idée à son objet concret, elle ne devient véritablement elle-même qu'au prix de l'abandon de la sensation. Mais dans la mesure où elle cherche à s'exprimer dans une forme durable, elle est contrainte de prendre un appui dans la réalité, dans ces apparences sensibles derrière lesquelles gît tout un univers métaphysique qui ne demande qu'à se manifester. C'est en cela que consiste ce phénomène primordial que la psychologie appelle la symbolique concrète.

Quant à la matière de l'image, elle tend aussi vers une certaine généralité abstraite en passant au crible de la perception. Elle s'appauvrit au fur et à mesure qu'elle s'élève sur l'échelle de la conscience intellectuelle, ce qui apparaît à la pensée n'est plus le calque de la perception, la matière de l'image s'éloigne progressivement de son objet, se pénètre de plus en plus de savoir et s'enrichit d'une signification plus générale et plus dépouillée. L'image est allusion dans le sens plein du terme, elle ne décrit pas un contenu de conscience, elle l'évoque, elle y renvoie grâce à sa fluide condensation. Il s'en suit qu'il existe entre l'image et la perception une

différence de nature, d'essence et non pas de degré comme les philosophes et les psychologues l'ont cru longtemps. L'image s'en réfère évidemment à la perception qui renvoie elle-même à une réalité extérieure, objective, mais le rapport du contenu mental de l'image à la perception de l'objet est indirect, puisque l'image ne repose sur le monde des choses que par contre-coup, c'est-à-dire dans la proportion où elle emprunte son contenu sensible à la perception qui est déjà synthèse de la multiplicité des apparences concrètes. L'image apparaît comme une vision intellectualisée de l'univers, comme une perception repensée et transposée dans l'ordre de l'abstraction et de la généralisation.

Ainsi d'après les conclusions de la psychologie moderne il convient de décomposer l'image en deux facteurs irréductibles et distincts: la *présentation* qui définit son contenu sensible, son caractère proprement structural et la *signification* qui au contraire détermine sa forme, fait ressortir son organisation intellectuelle. Bien qu'il faille, comme l'a bien démontré Jean-Paul Sartre, radicalement dissocier image et perception comme deux états de conscience qui diffèrent profondément par leur nature, l'image s'en réfère toujours plus ou moins à la perception du réel; bien qu'elle renvoie à un certain néant de son objet, qu'elle vise un objet absent à travers une substance psychique qui se donne à titre de représentant analogique de la réalité perçue, on ne peut nier qu'il existe une relation, aussi ténue soit-elle, entre le contenu mental de l'image et la perception de la chose, car la fonction de l'image est de servir de trait d'union entre la pensée et la matière, de réunir le pôle idéaliste du sujet et le pôle réaliste de l'objet. Puisque l'image repose partiellement, mais nécessai-

rement sur la perception, comment pourrait-elle ne rien conserver de cette présentation, de ce contact premier avec la réalité ? L'image ne saurait être signification pure, elle est un acte intermédiaire entre la matière et la forme (où suivant les cas l'une a la prédominance sur l'autre) entre le signe et la symbolique abstraite, entre le pôle de la réalité et celui de la pensée. C'est là son double caractère. Certes les objets n'existent que pour autant qu'ils sont pensés, et leur matière passée au crible de la transposition, s'appauvrit, se généralise et s'enrichit de savoir abstrait, mais ce phénomène de symbolisation progressive n'empêche pas que l'image, dans la mesure où elle est représentative, emprunte son objet au monde de la perception. Il paraît donc impossible d'éliminer complètement la diversité éparsée du sensible, d'isoler l'image dans l'esprit, de la vider de tout contenu concret.

Ces conclusions n'ont pas seulement une valeur psychologique, elles s'appliquent directement à l'image poétique, qui est soumise aux mêmes lois, aux mêmes restrictions, les relations du signifiant au signifié étant identiques dans l'un et l'autre cas. Le dynamisme poétique n'est pas nourri uniquement de cet élan, de cet « impetus » fondamental qui lui communique une impulsion interne, il a besoin d'un point d'appui solide et résistant, d'un tremplin stable et matériel. L'image dynamique ne peut pas durer grâce au seul mouvement qu'elle implique, elle repose au départ tout au moins sur une matière plastique qui est transformée en une réalité mouvante par le pouvoir excitant de l'imagination. L'élan et l'appui ne s'opposent pas radicalement, ils sont plutôt les deux faces nécessaires de l'acte indivisible, essentiel du mouvement. Il est dès lors douteux que le symbole le plus elliptique puisse tout à fait

se désincarner de sa gangue matérielle et qu'il atteigne par conséquent à l'Absolu. Il ne pourra en être qu'une approximation, parce que son champ d'étendue est limité aux ressources de la langue, instrument imparfait qui ne saurait se passer d'une certaine épaisseur sensible. C'est pourquoi Jacques Maritain propose de « transfigurer les étonnantes végétations d'images dont depuis vingt ans la poésie a appris les rites secrets » en les mettant « plus étroitement en contact avec l'être, avec la réalité humaine et terrestre »¹. Mais quoi qu'il en soit l'imagination gardera son caractère intuitif, elle ne cessera ni de hanter l'infini, ni de sonder les puissances mystérieuses du rêve, ni même de s'abrenver aux sources de l'au delà, car comme l'a écrit le comte de Lautréamont « la poésie énonce les rapports qui existent entre les principes premiers et les vérités secondaires de la vie »². Seulement l'image doit précisément tenir compte de ces « vérités secondaires de la vie », étayer et rehausser sa signification mentale au moyen de ces linéaments que lui fournit le monde de la perception. C'est là une sorte de fatalité indépendante de la volonté du poète et à laquelle son imagination ne peut se soustraire sans dangers pour l'existence de la poésie. Mais le message prophétique de la Saison en Enfer et les échos de la catastrophe d'Igitur semblent avoir mis en garde la jeune poésie française contre la séduisante tentation de l'angélisme, qui est bien une conséquence des ambitions créatrices de l'imagination.

¹ Situation de la Poésie, p. 123.

² cité par R. de RENEVILLE, op. cit. p. 183-184.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX

- BARAT, E. — Le Style poétique et la révolution romantique. (P. 1904).
- BARRE, A. — Le Symbolisme. (P. 1911).
- BEAUJON, G. — L'Ecole symboliste. (Bâle 1900).
- BEAUNIER, A. — La Poésie nouvelle. (P. 1902).
- BEGUIN, A. — L'Âme romantique et le rêve. (Marseille 1937).
- BERNIER, A. — Destin de la poésie. (Bruxelles 1936).
- BONNEAU, G. — Le Symbolisme dans la poésie française contemporaine. (P. 1930).
- BOUVIER, E. — Initiation à la littérature d'aujourd'hui. (P. 1926).
- BREMOND, H. — La Poésie pure, 14 éd. (P. 1937).
- BREMOND, H. — Prière et Poésie. (P. 1926).
- BREMOND, H. — Racine et Valéry. (P. 1930).
- BRUNETIERE, F. — L'Evolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle. 2 vol. (P. 1894-1895).
- BRUNOT, F. — Les Romantiques et la langue poétique. (R. P. 15 nov. 1928).
- CASSOU, J. — Pour la poésie. (P. 1935).
- CHARPENTIER, J. — Le Symbolisme. (P. 1927).
- CHARPENTIER, J. — L'Evolution de la poésie lyrique de J. Delorme à P. Claudel. (P. 1927).
- CHERIX, R. B. — L'Esthétique symboliste. (Fribourg 1922).
- DEREME, T. — Tourments, caprices et délices ou les poètes et les mots. (Avignon 1941).
- DERIEUX, H. — La Poésie française de 1885-1935. (P. 1935).
- DUHAMEL, G. — Les Poètes et la poésie. (P. 1914).
- ESCOUBE, P. — Préférences. (P. 1913).
- FAGUET, E. — Le 19^e siècle. (P. 1887).
- FISER, E. — Le Symbole littéraire. (P. 1941).

- FONTAINAS, A. — Dans la lignée de Baudelaire. (P. 1930).
- FONTAINAS, A. — Tableau de la poésie française d'aujourd'hui. (P. 1931).
- FORT, P. et MANDEN, L. — Histoire de la poésie française depuis 1850. (P. 1926).
- GANDON, Y. — Le Démon du style. (P. 1938).
- GHIL, R. — Le Traité du verbe. (P. 1887).
- GIDE, A. — Le Traité du Narcisse, dans le Retour de l'enfant prodigue, 30^e éd. (P. 1935).
- GIDE, A. — Journal. (P. 1940).
- GOURMONT, R. de — Le Livre des masques, 2 vol. (P. 1896-1898).
- GOURMONT, R. de — L'Esthétique de la langue. (P. 1899).
- GUISAN, G. — Poésie et Collectivité. (Lausanne et P. 1938).
- HURET, J. — Enquête sur l'évolution littéraire. (P. 1891).
- KAHN, G. — Symbolistes et décadents. (P. 1902).
- KAHN, G. — Silhouettes littéraires. (P. 1925).
- KONRAD, H. — Etude sur la métaphore. (P. 1939).
- LALOU, R. — Histoire de la littérature française contemporaine. (P. 1928).
- LANSON, G. — Histoire de la littérature française, 23^e éd. (P. 1931).
- LOMBARD, A. — Le Symbolisme, cours de l'Université de Neuchâtel 1937-1938.
- LOTE, G. — La Poétique du symbolisme. (R.C.C. 1933-1934).
- MARINETTI, F.T. — Enquête sur le vers libre. (Milan 1909).
- MARITAIN, J. — Frontières de la poésie, Chroniques du Roseau d'or 14. (P. 1927).
- MARITAIN, J. — Art et scholastique, 3^e éd. (P. 1935).
- MARITAIN, R. et J. — Situation de la poésie. (P. 1938).
- MARTINO, P. — Parnasse et symbolisme. (P. 1935).
- MAULNIER, T. — Introduction à la poésie française. (P. 1939).
- MAURRAS, C. — Poètes. (P. 1924).
- MENDES, C. — Le Mouvement poétique français de 1867-1900. (P. 1909).
- MORICE, C. — La Littérature de tout à l'heure. (P. 1887).
- OSMONT, A. — Le Mouvement symboliste. (P. 1917).
- POIZAT, A. — Le Symbolisme. (P. 1924).

- RAYMOND, M. — De Baudelaire au Surréalisme, nouv. édition.
(P. 1940).
- RAYMOND, M. — Génies de France. (Cahiers du Rhône 4, 1942).
- RAYNAUD, E. — La Méléé symboliste, 3 vol. (P. 1918-1922).
- RENEVILLE, R. de. — L'Expérience poétique. (P. 1938).
- RETTE, A. — Le Symbolisme. (P. 1903).
- RIVIERE, J. — Introduction à la métaphysique du rêve.
(N.R.F. 1 nov. 1909).
- SEYLAZ, L. — E. Poë et les premiers symbolistes français.
(Lausanne 1924).
- SOUZA, R. de. — La Poésie populaire et le lyrisme sentimental.
(P. 1899).
- THIBAUDET, A. — Compte rendu de la thèse d'A. Barre sur le
symbolisme. (N.R.F. 1 mars 1912).
- THIBAUDET, A. — La Révolution des Cinq. (R.P. 15 août 1934).
- THIBAUDET, A. — Histoire de la littérature française au 19^e siècle.
(P. 1938).
- TRAHARD, P. — Le Mystère poétique. (P. 1940).
- VERHAEREN, E. — Impressions 3. (P. 1928).
- VIGIE LECOCQ, E. — La Poésie contemporaine. (P. 1897).
- VISAN, T. de. — L'Attitude du lyrisme contemporain. (P. 1911).
- VITTOZ, R. — Essai sur les conditions de la poésie pure.
(Lausanne et P. 1929).

OUVRAGES PSYCHOLOGIQUES

- ALAIN — Le Système des Beaux-Arts. (P. 1926).
- BAUDOIN, C. — Le Symbole chez Verhaeren. (Genève 1924).
- BERGSON, H. — Essai sur les données immédiates de la conscience.
6^e éd. (P. 1901).
- BERGSON, H. — Matière et Mémoire. 17^e éd. (P. 1921).
- BERGSON, H. — Le Rire. 51^e éd. (P. 1940).
- BREHIER, E. — Origine des images symboliques. (R. phil. 1915).
- CAILLET, E. et BEDE, J. A. — Le Symbolisme et l'âme primitive.
(R.L.C. 1932).
- CHAIX, A. M. — La Correspondance des arts dans la poésie con-
temporaine. (P. 1919).

- DELACROIX, H. — Psychologie de l'art. (P. 1927).
 DUMAS, G. — Nouveau Traité de Psychologie. 6 vol. (P. 1930-39).
 DUMAS, G. — Le Symbolisme dans la langue. (R. phil. 1934).
 FERRERO, G. — Les Lois psychologiques du symbolisme. (P. 1895).
 HYTIER, J. — Le Plaisir poétique. (P. 1923).
 I.A HARPE, J. de. — Psychologie de l'intelligence. (Cours de l'Université de Neuchâtel, 1938-39).
 LALO, C. — L'Art loin de la vie. (P. 1939).
 LARSSON, H. — La Logique de la poésie. (P. 1919).
 LEFEVRE, F. — Une nouvelle psychologie du langage, le Roseau d'or, Chroniques 20. (P. 1927).
 PAULHAN, F. — La double fonction du langage. (P. 1929).
 RIBOT, T. — Essai sur l'imagination. (P. 1900).
 RIBOT, T. — La Pensée symbolique. (R. phil. 1915).
 SARTRE, J. P. — L'Imagination. (P. 1936).
 SARTRE, J. P. — L'Imaginaire. (P. 1940).
 SOURIAU, P. — Le Symbolisme des couleurs. (R.P. 15 avril 1895).
 SPAIER, A. — La Pensée concrète. (P. 1927).
 SPERANSKI. — Essai sur l'origine psychologique des métaphores. (R. phil. 1897).
 SPIRE, A. — Le Plaisir poétique. (R.P. 1 fév. 1934).

OUVRAGES BIBLIOGRAPHIQUES

- LANSON, G. — Manuel bibliographique de la littérature française moderne 1500-1900. (P. 1920).
 THIEME, H. P. — Bibliographie de la littérature française moderne de 1800-1930. (P. 1933).

CHAPITRE PREMIER

L'IMAGE DANS LA POESIE PREROMANTIQUE

Le Moyen âge.

- I. ORRIS, G. de et MEUNG, J. de. — Le Roman de la Rose.
 VILLON, F. — Oeuvres poétiques.
 PARIS, G. — F. Villon. (P. 1901).

Le 16^e siècle.

DU BELLAY, J. — Œuvres poétiques.

RONSARD, P. de. — Œuvres poétiques.

SCEVE, M. — *Délie*, éd. crit. par E. Parturier. (P. 1916).

COHEN, G. — Ronsard, sa vie, son œuvre. (P. 1924).

FAGUET, E. — La Poésie française de la Renaissance au Romantisme, en cours de publication, 11 vol. parus. (P. 1928-1936).

HUGUET, E. — Le Langage figuré au 16^e siècle. (P. 1933).

JUSSERAND, J. J. — Ronsard. (P. 1913).

LAUMONIER, P. — Ronsard poète lyrique, 2^e éd. (P. 1923).

RAYMOND, M. — L'Influence de Ronsard sur la poésie française de 1550-1585. 2 vol. (P. 1927).

SAINTE-BEUVE, C. A. de. — Tableau de la poésie française au 16^e siècle. (P. 1843).

Le 17^e siècle.

AUBIGNE, A. d'. — Jugement. (Villeneuve les Avignon, Poésie 41).

BOILEAU, N. — L'Art poétique.

MALHERBE, F. de. — Œuvres poétiques, 2 vol., éd. crit. par J. Lavand. (P. 1936-37).

LA FONTAINE, J. de. — Œuvres poétiques.

RACINE, J. — Théâtre.

SAINT-AMANT. — Œuvres poétiques.

TRISTAN L'HERMITE. — Les Plaintes d'Acaute, éd. crit. par J. Madeleine. (P. 1909).

VIAU, Théophile de. — Œuvres poétiques.

BROGLIE, A. de. — Malherbe. (P. 1897).

BRUNOT, F. — La Doctrine de Malherbe. (P. 1891).

LARROUMET, G. — Racine. (P. 1898).

MAULNIER, T. — Racine. (P. 1936).

ROBERT, P. — La Poétique de Racine. (P. 1890).

Le 16^e siècle.

CHENIER, A. — Œuvres poétiques.

DELLILLE, J. — Œuvres poétiques.

ROUSSEAU, J. B. — Oeuvres poétiques.
 SAINT-LAMBERT, J. F. de. — Les Saisons.
 VOLTAIRE, F. Arouet de. — Oeuvres poétiques.

DIMOFF, P. — La Vie et l'Oeuvre d'A. Chénier. (P. 1936).
 FAGUET, E. — A. Chénier. (P. 1902).
 FOURNEL, V. — De J. B. Rousseau à A. Chénier. (P. 1886).
 MAURRAS, C. — A. Chénier. (R.P. 15 mars et 1 avr. 1939).

Le 19^e siècle.

LAMARTINE, A. de. — Oeuvres poétiques.
 DESCHANEL, E. — Lamartine, 2 vol. (P. 1893).
 DOUMIC, R. — Lamartine. (P. 1912).
 MASSON, P. M. — Lamartine. (P. 1911).
 POMAIROLS, C. de. — Lamartine. (P. 1889).
 ZYROMSKY, E. — Lamartine poète lyrique. (P. 1897).

CHAPITRE II

TROIS ÉTONNANTS PRECURSEURS:

M. DESBORDES VALMORE, SAINTE-BEUVE GERARO OE NERVAL

DESBORDES VALMORE, M. — Poésies complètes.
 MONTESQUIOU, R. de. — Félicité, étude sur la poésie de M. Desbordes Valmore. (P. 1894).
 POTEZ, H. — La Poésie de M. Desbordes Valmore (R.H.L.F. 1897).
 SAINTE-BEUVE, C. A. de. — Poésies complètes.
 CHOISY, L. F. — Sainte-Beuve, l'homme et le poète. (P. 1921).
 LEROY, M. — La Pensée de Sainte-Beuve. (P. 1940).
 LEMONNIER, L. — Sainte-Beuve et Baudelaire. (R. hebd. 27 sept. 1924).
 MICHAUT, G. — Sainte-Beuve avant les Lundis. (Fribourg et P. 1908).
 MICHAUT, G. — Sainte-Beuve. (P. 1921).

- STROWSKY, F. — Sainte-Beuve poète. (R.C.C. 20 déc. 1912).
 THERIVE, A. — Sainte-Beuve poète. (R. crit. des idées et des livres
 25 oct. 1912).
 NERVAL, G. de. — Poésies complètes.
 NERVAL, G. de. — Auréalla, le Rêve et la Vie.
 BEGUIN, A. — G. de Nerval, suivi de Poésie et Mystique. (P. 1936).
 CONSTANS, J. — Artémis ou les Fleurs du désespoir. (R.L.C. 1934).
 HAEDENS, K. — G. de Nerval ou la Sagesse romantique. (P. 1939).
 LALOU, R. — Vers une Alchimie lyrique. (P. 1927).

CHAPITRE III

LE SYMBOLISME DE VIGNY

- VIGNY, A. de. — Poèmes antiques et modernes, éd. crit. par E.
 Estève. (P. 1914).
 VIGNY, A. de. — Les Destinées, éd. crit. par E. Estève. (P. 1924).
 VIGNY, A. de. — Journal d'un Poète.
 VIGNY, A. de. — Stello.
 VIGNY, A. de. — Daphné.
 BALDENSPERGER, F. — A. de Vigny, contribution à sa biogra-
 phie intellectuelle. (P. 1912).
 BALDENSPERGER, F. — A. de Vigny. (P. 1929).
 BALDENSPERGER, F. — A. de Vigny. (P. 1933).
 CITOLEUX, M. — A. de Vigny, persistance classiques et affinités
 étrangères. (P. 1924).
 DORISON, M. — Vigny poète philosophe. (P. 1892).
 DORISON, M. — Vigny et la poésie politique. (P. 1894).
 DUPUY, E. — A. de Vigny, la vie et l'œuvre. (P. 1913).
 ESTEVE, E. — A. de Vigny, sa pensée et son art. (P. 1923).
 ESTEVE, E. — L'Origine d'un symbole. (R.H.L.F. 1913).
 ESTEVE, E. — L'Invention et l'art dans la poésie d'A. de Vigny.
 (Cor. 25 nov. 1925).
 FLOTTES, P. — A. de Vigny. (P. 1925).
 GIRAUD, J. — Notes sur la Maison du Berger. (R. univ. 1910, T. 2).

- LAUVRIERE, E. — A. de Vigny, sa vie, son œuvre. (P. 1909).
 (R.H.L.F. 1909).
- MARTINO, P. — La Maison du Berger, notes sur sa composition
 et son interprétation. (R. univ. 1913, T. 2).
- MOREAU, P. — Les Destinées d'A. de Vigny. (P. 1936).
- MOREAU, P. — La Pensée et l'Art d'A. de Vigny.
 (R.D.M. 15 août 1925).
- PALEOLOGUE, M. — A. de Vigny. (P. 1891).
- SALLE, B. de La. — A. de Vigny. (P. 1939).
- TRAZ, R. de. — A. de Vigny. (P. 1929).

CHAPITRE IV

HUGO ET LA PRIMAUTE DE L'IMAGINATION

- HUGO, V. — Poésies complètes (éd. Hetzel).
- HUGO, V. — Littérature et philosophie mêlées.
- HUGO, V. — William Shakespeare.
- HUGO, V. — Post scriptum de ma vie.
- BEGUIN, A. — Le Songe de Jean Paul. (R.L.C. 1934).
- BELLESSERT, A. — V. Hugo, essai sur son œuvre. (P. 1930).
- BERRET, P. — La Philosophie de V. Hugo. (P. 1910).
- BERRET, P. — Le Satyre. (R.H.L.F. 1912).
- BERRET, P. — V. Hugo. (P. 1925).
- BOURNOURE, G. — Abîmes de V. Hugo. (Mesures 1936).
- BOUVIER, B. — L'Oeuvre poétique de V. Hugo.
 (Francfort/Main 1911).
- BRUNET, G. — V. Hugo. (P. 1935).
- BRUNETIERE, F. — Les Métaphores de Hugo. (R.D.M. 1 fév. 1888).
- BRUNETIERE, F. — V. Hugo, leçons préparées par des élèves
 de l'École normale supérieure, 2 vol. (P. 1902).
- DUPUY, E. — V. Hugo, l'homme et le poète. (P. 1887).
- DUPUY, E. — V. Hugo. (P. 1886).
- DUVAL, G. — Dictionnaire des métaphores de Hugo. (P. 1888).
- EUROPE du 15 juin 1905, numéro spécial consacré à V. Hugo.

- GREGH, F. — Essai sur V. Hugo. (P. 1905).
- GREGH, F. — L'Oeuvre de V. Hugo. (P. 1933).
- HUGUET, E. — Notes sur le néologisme chez V. Hugo. (P. 1898).
- HUGUET, E. — Les Métaphores et les Comparaisons dans l'œuvre de V. Hugo: T. 1 Le sens de la forme dans les métaphores de Hugo. (P. 1904), T. 2 La couleur, l'ombre et la lumière dans les métaphores de Hugo. (P. 1905).
- JOUSSAIN, A. — L'Esthétique de V. Hugo. (P. 1915).
- MABILLEAU, L. — V. Hugo. (P. 1893).
- MABILLEAU, L. — Le Sens de la vue chez V. Hugo. (R.D.M. 15 oct. 1890).
- PEGUY, C. — V.M., comte Hugo, cahiers de la Quinzaine, 1 cahier 12^e série. (P. 1910).
- RENOUVIER, C. — V. Hugo, le poète. (P. 1893).
- RENOUVIER, C. — V. Hugo, le philosophe. (P. 1900).
- RIGAL, E. — V. Hugo, poète épique. (P. 1900).
- RIGAL, E. — La signification du Satyre. (R.H.L.F. 1912).
- ROBERTSON, M. E. I. — L'Epithète dans les œuvres lyriques de V. Hugo avant l'exil. (P. 1926).
- ROCHETTE, A. — L'Alexandrin chez V. Hugo. (Lyon et P. 1911).
- SAURAT, D. — La Religion de V. Hugo. (P. 1929).
- STAPPER, P. — Lois de l'imagination poétique et satirique de V. Hugo. (Bibliothèque universelle 1900).
- THIBAUDET, A. — Situation de V. Hugo. (R.P. 15 mai 1935).
- Nous n'avons pu malheureusement consulter l'ouvrage de L. LUCCHETTI: Les Images dans les œuvres de Hugo. (P. 1909).

CHAPITRE V

BAUDELAIRE ET LES CORRESPONDANCES

- BAUDELAIRE, C. — Les Fleurs du Mal.
- BAUDELAIRE, C. — Petits Poèmes en Prose.
- BAUDELAIRE, C. — L'Art romantique.
- BAUDELAIRE, C. — Les Curiosités esthétiques.
- BAUDELAIRE, C. — Les Paradis artificiels.

- BAUDELAIRE, C. — *Journaux intimes (Mon Cœur mis à nu, Fusées)*.
- POE, E. — *La Genèse d'un poème (trad. Baudelaire)*.
- BENOUVILLE, P. G. de. — *Baudelaire le trop chrétien. (P. 1936)*.
- BLIN, G. — *Baudelaire. (P. 1939)*.
- DERIEUX, H. — *Baudelaire. (Bâle 1917)*.
- DERIEUX, H. — *La Plasticité de Baudelaire. (M.F. 1 oct. 1917)*.
- EIGELDINGER, M. — *Le Tombeau de Baudelaire de P. J. Jouve. (Curieux 17 juillet 1942)*.
- FERRAN, A. — *L'Esthétique de Baudelaire. (P. 1933)*.
- FUMET, S. — *Notre Baudelaire. (P. 1926)*.
- GAUTIER, T. — *Introduction aux Fleurs du Mal, éd. Calmann Lévy*.
- GIDE, A. — *Baudelaire et M. Faguet, Oeuvres complètes, T. 6*.
- GUEX, A. — *Aspects de l'art baudelairien. (Lausanne 1934)*.
- JOUVE, P. J. — *Le Tombeau de Baudelaire. (Neuchâtel 1942)*.
- KAHN, G. — *Baudelaire. (P. 1925)*.
- PROUST, M. — *A propos de Baudelaire. (N.R.F. 1 juin 1921) reproduit dans Chroniques*.
- POMMIER, J. — *La mystique de Baudelaire. (P. 1932)*.
- RAYNAUD, E. — *C. Baudelaire. (P. 1922)*.
- RAYNAUD, E. — *Baudelaire et Gautier. (M.F. 15 oct. 1917)*.
- REYNOLD, G. de. — *C. Baudelaire. (P. 1920)*.
- RIVIERE, J. — *Etudes. (P. 1924)*.
- SEILLERÉ, E. — *Baudelaire. (P. 1931)*.
- SOUPAULT, P. — *Baudelaire. (P. 1931)*.
- THIBAUDET, A. — *Intérieurs. (P. 1924)*.
- VALÉRY, P. — *Situation de Baudelaire. (Variété 2)*.
- VIVIER, R. — *L'Originalité de Baudelaire. (P. 1926)*.

CHAPITRE VI

LA REACTION PARNASSIENNE

- GAUTIER, T. — *Oeuvres poétiques*.
- LECONTE DE LISLE, C. — *Oeuvres poétiques*.
- HEREDIA, J. M. — *Les Trophées*.