

JACQUELINE RISSET

# La Poésie en question

EN 1917, À CAMBRIDGE, André Gide est invité à un déjeuner officiel. Il s'ennuie beaucoup, n'osant parler anglais, ni adresser la parole à son voisin de table, E. A. Housman, dont il avait pourtant lu récemment, avec grand plaisir, un petit volume de vers, intitulé *The Shropshire Lad*. Tout à coup, Housman se tourne vers lui : « Comment expliquez-vous, monsieur Gide, qu'il n'y ait pas de poésie française ? » Stupeur de Gide. Housman précise : « L'Angleterre a sa poésie, l'Allemagne a sa poésie, l'Italie a sa poésie. La France n'a pas de poésie. » Et, voyant que la stupeur silencieuse de son interlocuteur ne semble pas devoir cesser, il ajoute : « Oh, je sais bien, vous avez eu Villon, Baudelaire... » « Quelques autres encore », suggère Gide. « Assurément, quelques autres encore », concède Housman, qui reprend : « Mais entre Villon et Baudelaire, quelle longue et constante méprise fait considérer comme poèmes des discours rimés où l'on trouve de l'esprit, de l'éloquence, de la virulence, du pathos, mais de poésie, jamais ! »

« Je ne sais pas trop ce que je répondis », commente Gide. Mais lorsque, beaucoup plus tard, en 1939, il prépare une *Anthologie de la poésie française* pour la Pléiade, il rappelle cette anecdote lointaine, de laquelle il ressort clairement qu'Housman est le vrai destinataire du futur ouvrage. Gide, par son anthologie, s'efforcera de démontrer à son interlocuteur de Cambridge que la poésie française *existe*.

Il est vrai que l'accusation faite aux Français d'être un peuple de rhéteurs, et à la poésie française d'être une anti-poésie, n'était pas tout à fait nouvelle. Leopardi écrivait dans le *Zibaldone* : « La langue française, étant incapable de hardiesse, est incapable de style poétique, et elle est à mille lieues du lyrisme. » En France, Voltaire avait affirmé : « De toutes les nations polies, la nôtre est la moins poétique. » Et Baudelaire formulait la même pensée : « Le principe de poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure. On ne peut par conséquent ne pas considérer la poésie comme en exil dans un pays où prime et domine sur toutes choses l'idée d'utilité, la plus hostile du monde à l'idée de beauté. »

Bien longtemps après la conversation de Cambridge, et quelques années avant la publication de l'anthologie de Gide, le critique Thierry Maulnier reprit le jugement d'Housman en en changeant toutefois le signe <sup>1</sup> : « Nous ne sommes pas un peuple de poètes ; tant mieux ; nous pourrions ainsi, peut-être, parvenir à l'idée de l'essence de la poésie. » Position nouvelle, comme celle de Gide, qui toutes deux révèlent l'intensité de la réflexion sur la poésie pendant la première moitié du vingtième siècle. Réflexion et débats passionnés, de la révolte surréaliste contre les « pohètes » à la « haine de la poésie » de Georges Bataille, en passant par la conquête du vers libre, la poétique comme *charme* et comme exercice de Valéry, les controverses sur la *poésie pure* de l'abbé Bremond, les commentaires de Charles du Bos sur la poésie parfaite de Racine ou Keats. Si bien que le geste de publier l'un de ces volumes qu'on appelait au XVI<sup>e</sup> siècle *Fleurs de poésie* avait cessé d'apparaître aux lecteurs et d'être perçu par l'auteur comme un geste innocent — même lorsqu'il était indiqué comme simple choix individuel (« la meilleure anthologie est celle qu'on compose pour soi »). Proposer une anthologie poétique implique désormais, bon gré mal gré, une prise de position à l'intérieur du débat ininterrompu sur la poésie, sur son essence, sur son existence.

L'anthologie de Thierry Maulnier, intitulée *Introduction à la poésie française*, précède de dix ans celle de Gide ; mais la préface où Gide annonce sa future anthologie comme une réponse à Housman, est écrite dans les mois qui suivent la publication de l'ouvrage de Maulnier en

---

<sup>1</sup> L'*Anthologie de la poésie française* d'André Gide a été publiée en 1949, dix ans après l'*Introduction à la poésie française* de Thierry Maulnier publiée, toujours chez Gallimard, en 1939.

1939. C'est en somme la lecture de cette *Introduction* qui réveille la mémoire de la conversation de Cambridge, et donne forme à l'idée que Gide se fait de la poésie. Et ce sont ces deux célèbres anthologies qui ouvrent une réflexion inédite sur le canon poétique du vingtième siècle.

Thierry Maulnier, venu de l'entourage du premier Maurras (du Maurras brillant critique littéraire qui n'est pas encore un homme politique d'extrême droite), défend désormais en littérature un universalisme proche des positions de Paul Valéry. La poésie — « l'objet de pensée le plus difficile à définir », écrit Thierry Maulnier, semble être « tantôt le principe, la source, tantôt seulement l'aura et la rosée des grandes œuvres de l'esprit ». De sorte qu'elle finit par apparaître imprenable — tout comme l'atome observé par les physiciens de la même époque : « Le langage qui tente de la saisir l'éteint et l'étouffe en elle-même, comme un astre qui tenterait d'enfermer en soi-même son pouvoir d'être lumière. » Thierry Maulnier parvient dans sa préface à une définition qui retrouve les analyses de Mallarmé et se relie aux conclusions des linguistes (en particulier du Jakobson de *La Fonction poétique*) : la poésie est « l'autre pouvoir du langage ». Figure éternellement naissante (comme pour Valéry), le poème n'est ni fond ni forme. Il est « langage » (conception qui exclut à la fois l'idée, d'origine romantique, de la spontanéité de l'inspiration, et l'illusion, de matrice surréaliste, d'un accès direct à « la nuit libérée des formes »). Point de vue valéryen: la poésie n'est ni irrationalité, ni irréalité. Elle est raison, mais « raison supérieure », puisqu'elle est « la seule raison qui ne se laisse pas bercer par la comique illusion d'épuiser les objets auxquels elle s'applique ».

Quant à la poésie française, elle possède, soutient Thierry Maulnier, un avantage : le peuple et le langage français sont « particulièrement rebelles aux charmes poétiques vulgaires ». Dans cette perspective, ce que Leopardi reproche à la langue française — d'être sans chair ni substance, « non chargée de la rosée du matin » — est précisément ce qui lui permet de devenir poésie avant de représenter la « vraie poésie du peuple » (folk-lore) : entre Leopardi et nous il y a Mallarmé, qui a utilisé cet instrument « trop intellectuel » jusqu'à ses possibilités extrêmes, et ainsi l'a mené jusqu'à des territoires inconnus, « là où s'égaré un peu tout savoir ». On peut, selon Thierry Maulnier, extraire de la poésie allemande ou de la poésie anglaise des proverbes, des maximes. De la poésie française on ne peut extraire que le silence.

Pour le reste, même les éléments les plus éloignés (la rhétorique antique, par exemple) sont admis à faire partie de la « Vérité poétique fran-

çaise ». « Tout est bon, sauf l'immédiat humain, sauf l'impure réalité. » Par rapport à Voltaire, à Leopardi, le signe est ici inversé. Gide, lisant cette introduction à l'*Introduction* de Thierry Maulnier, retrouve son point de vue de Cambridge, et des arguments supplémentaires pour sa réponse à Housman, réponse qu'il va pouvoir maintenant élaborer, tout en nuancant et diversifiant ses choix par rapport à l'allié qui vient de s'exprimer. Pour lequel l'*Hérodiade* de Mallarmé, *La Jeune Parque* de Valéry ont ouvert de nouvelles voies et même, rétrospectivement, suggéré une nouvelle interprétation de la poésie française. Le canon lyrique qui s'élabore se répercute sur le panorama historique tout entier. La patrie de la poésie française n'est pas la France, c'est la poésie même. Signe d'impuissance ? se demande le critique. « Non, signe d'exigence. » La poésie, désormais — après Rimbaud, après Mallarmé — ne se contente plus d'incarnations approximatives. Elle exige de se porter immédiatement à l'intérieur de sa propre essence.

Et composer une anthologie signifie désormais recueillir non plus des *fleurs*, — belles, offertes, périssables, — mais leur essence distillée, le parfum, des « gouttes de ténèbres ». La poétique qui sous-tend l'anthologie de Thierry Maulnier — comme en grande partie celle de Gide — correspond à l'idée de la « poésie brève » théorisée par Edgar Allan Poe, si chère à Baudelaire, à Mallarmé, à Valéry.

Les premières pages de la préface de Gide à sa propre *Anthologie* s'écrivent en 1939, dans le prolongement direct de celle qui vient de paraître et qui a suscité aussitôt un vaste retentissement. Dans le prolongement, mais avec le souci constant de préciser ses propres raisons. Elles se présentent, ces pages, comme la suite imaginée du dialogue avec Housman commencé près de vingt ans plus tôt. Il s'agit de convaincre l'interlocuteur d'alors de l'existence de la poésie française, et en même temps de chercher, avec lui, une définition de cet objet fuyant, la poésie. Moins élaboré que celui de Maulnier, et plus valériste encore, le discours de Gide admet lui aussi, et sans que cette admission apparaisse douloureuse, « la déficience de sentiment lyrique du peuple français ». Déficience qui doit en fait être considérée comme positive dans le champ de la poésie, puisqu'elle nous a valu, argumente Gide, « des règles prosodiques plus rigides, nuisibles à la spontanéité, mais qui ont amené en compensation un art plus parfait ».

Et si l'interlocuteur — Gide s'adresse toujours à Housman — trouve « spacieuse » cette distinction entre art et poésie, Gide lui rappelle la

« révolution baudelairienne » : « Ne pas s'abandonner au flux lyrique, résister à la facilité de l'inspiration, au *laisser-aller* rhétorique, à l'attraction des mots désuets [...] inviter l'art à dominer la poésie. Science, conscience, patience et résolution. »

La définition de la poésie, en réalité, ne peut être que négative et analogique. Deux métaphores, selon Gide, se révèlent nécessaires : la première est celle du Génie *des Mille et une Nuits* qui, pour échapper à la prise, se fait tantôt flamme et tantôt murmure, tantôt poisson, tantôt oiseau ; et qui se réfugie enfin dans l'insaisissable grain de grenade que le coq voudrait becqueter. La deuxième est celle du morceau de cire des *Méditations* de Descartes, qui perd l'un après l'autre tous les attributs — forme, couleur, parfum — qui le rendaient reconnaissable à nos sens. C'est ainsi qu'on voit les meilleurs poètes, écrit Gide, dissoudre leurs propres textes : ils refusent « rime et mesure et césure (tout le *sine qua non* des vers, eût-on cru) », et les rejettent « comme des attributs postiches », puis ils éliminent aussi « émotion et pensée, de sorte que plus rien n'y subsiste, semble-t-il, que précisément cette chose indéfinissable et recherchée : la Poésie, grain de grenade où se resserre le Génie ».

Nombreux sont les tâtonnements des poètes pour arriver à ce point. Mais c'est de ces tâtonnements qu'est faite en bonne partie, selon Gide, notre histoire lyrique. Définition très moderne de la poésie : l'inachevé, la recherche comme œuvre. Non sans comporter, et c'est ce qui explique, dans les textes de l'anthologie, une certaine hésitation, et même un recul devant les produits de la poésie contemporaine (hésitation et recul qui seront explicitement formulés dans la deuxième partie de la préface, écrite beaucoup plus tard, deux ans avant la publication, après la guerre).

« Je voudrais ne présenter ici que des pépites ; ne citer que des vers que l'on prît plaisir à relire et que l'on souhaitât apprendre par cœur. » Idée d'une sélection absolue — poétique à la fois de la poésie pure et de la poésie brève, qui amène parfois à ne garder que quelques pages, ou même quelques vers d'un long poème — pratique que nous condamnons aujourd'hui, au nom de la poésie même, de sa logique secrète, qui n'apparaît pas toujours immédiatement, et à qui la répétition (le *deux* de Jakobson), l'écho, la résonance, sont intimement nécessaires (il est vrai que lue dans l'adolescence l'anthologie de la Pléiade était infiniment précieuse, lieu de rencontres éblouissantes — un sonnet de Jodelle ou de Davy du Perron, quelques lignes de Max Jacob ou de Catherine Pozzi —,

textes appris par cœur sans difficulté, mémoire portée par la musicalité des vers). Choix de « pépites » donc, guidé (mais non exclusivement, précise Gide) par le *goût*, par son propre goût, travaillé et devenu « plus craintif » (« on peut le croire infaillible entre vingt et trente ans ») — il change encore, le lecteur le constate, entre la première et la deuxième partie de la préface.

De fait, les poèmes choisis correspondent à deux critères, à deux directions complémentaires : la musique, et la maîtrise verbale. Rutebeuf et Villon ouvrent l'anthologie, le premier annonçant l'émouvante apparition du second : « soudain, [...] nous rencontrons un homme [...] nu [...] de chair vive et dolente [...] voix [...] d'une pureté, d'une musicalité merveilleuse. » Dès les premiers poèmes, Gide transgresse ses propres critères : où situer vraiment Villon ? Ni la musicalité, pourtant « merveilleuse », ni la maîtrise verbale, étonnante, ne suffisent. Une nouvelle définition semble se rendre nécessaire. À la différence de Maulnier, qui élabore une poétique cohérente et y conforme ses choix, Gide, devant un poème qui le touche particulièrement, oublie le critère qu'il vient d'indiquer, et suit uniquement celui de son goût, moins craintif qu'il ne le déclare. C'est ainsi qu'il s'abandonne, par exemple à propos d'un dizain de Maurice Scève, à une lecture qui ressemble à la diction « poésie/non poésie » proposée par Benedetto Croce : « Deux vers adorables, des plus naturellement humains et des plus frémissants », mais ensuite « l'émotion cède au concept » (sans doute Gide réagit-il alors contre l'engouement de ses contemporains — de Thierry Maulnier, de Valéry Larbaud, de Marcel Arland — pour ce grand poète oublié, récemment redécouvert).

Ronsard, pour lui, « domine la poésie française de très haut » ; mais il reste longtemps méconnu ; et c'est seulement chez Hugo que se retrouveront de pareilles effusions lyriques. Entre Ronsard et Hugo, le dix-septième siècle « n'admet Dionysos qu'apprivoisé », et la Muse française devient raisonnable, puis « raisonneuse » au dix-huitième, « jusqu'à ne présenter plus rien de divin, de panique ». Racine et La Fontaine sont les seuls vrais poètes de leur temps — mais dans sa préface Gide tisse un éloge paradoxal de Boileau, dont il inclut quelques pages avant les quelques pages de Racine. Pas de vrai lyrisme chez Boileau, certes, mais « des analogies de métier flagrantes » avec Baudelaire.

Différant en cela de ses contemporains, et au-delà du fameux « Victor Hugo, hélas ! », Gide défend passionnément l'œuvre d'un auteur « peu philosophe », mais « tellement poète », dont il aime surtout les *Orien-*

*tales*, et dont il commente avec compétence les exploits techniques, les rimes, les césures savantes relevant avec satisfaction que « loin de mener à mal l'alexandrin, Hugo le rajeunit et lui infuse une vigueur nouvelle » et rappelant encore, dans les lignes suivantes, ce qui pour lui est une évidence : « Tout grand artiste est un bon ouvrier. »

La guerre interrompt à ce point la rédaction de la préface. Et lorsqu'il la reprendra, en 1947, Gide avouera qu'il se sent désormais très loin de ces pages laissées en suspens. Frappé par la remise en cause de toutes les certitudes à la suite de la guerre et de la rupture que la guerre a provoquée partout, il se dit certain que « les anciens canons de la beauté ont vécu ». « [L]'instant seul compte,[...] il n'y a plus d'avenir ». Ainsi — exemple élémentaire et qui semble futile, mais Gide se sentait directement concerné par la technique poétique — l'alexandrin, cellule de base du vers français, « n'intéresse plus ». Mais une poésie sans règles, sans tradition, peut-elle exister ? S'il ne reste que « l'émotion personnelle », comment la propager, comment la transmettre ? En définitive, il en est sûr, cette anthologie qu'il a composée ne représentera plus pour son auteur, au moment où elle sera publiée, que « le désuet bréviaire d'une génération qui s'en va », et à laquelle on ne pourra accorder de valeur que comme « témoignage, tant bien que mal, de l'état où nous nous trouvions avant le retour au chaos ».

Opération mélancolique que celle de Gide. Mélancolie qui se manifeste aussi par l'espace exigü accordé au vingtième siècle, pourtant si présent à l'attention de l'écrivain (comme le témoigne à chaque page son célèbre *Journal*). Mais déjà, après Hugo, on lit : deux sonnets de Nerval, un grand choix de Baudelaire, moins grand de Verlaine ; quant à Mallarmé et à Rimbaud, ils ont droit au même nombre de pages que l'inoffensif Emmanuel Signoret. Dans le mince vingtième siècle, Claudel est absent — à cause, certainement, de l'interminable querelle autour du religieux, querelle déterminée par une incompatibilité de plus en plus évidente. Et pourtant les poèmes de Claudel — l'un surtout, *Les Muses*, au thème néoclassique mais à l'inspiration rimbaldienne, pénétrante analyse métacritique de l'acte poétique — avaient beaucoup compté pour le jeune Gide, qui écrivait dans son *Journal* en 1905 : « Les phrases que je lis dans ce livre s'emparent complètement de ma pensée. C'est une secousse de tout mon être. »

Très peu de poètes dans l'anthologie après Valéry. *La Chanson du mal-aimé* est réduite à une page ; aucun *calligramme* bien sûr, aucun re-

présentant du surréalisme, dont Thierry Maulnier écrivait qu'il « constituait peut-être la tentative la plus riche, dans le champ littéraire, pour élargir le champ des investigations humaines ». Quelques poèmes de Max Jacob. Trois de Catherine Pozzi, deux de Raymond Radiguet, qui termine la liste. Et ce n'est pas un hasard si l'anthologie de Gide contient, dernier des textes présentés de Verlaine, une épigramme intitulée *J'admire l'ambition du Vers Libre*. « C'est l'ardeur d'une illusion touchante », écrit Verlaine attaché à la rime, encombrante, « mais indispensable à notre art français ».

Le goût de Gide, véritablement infailible s'il s'agit de musique, devient « craintif » non par l'effet de la connaissance et de l'âge, comme il l'écrit, mais lorsqu'apparaît, en poésie, l'expérimentation. Cet infatigable expérimentateur dans la prose — dans le roman, le récit, la sottise — préserve dans son cœur l'idée d'une poésie tout entière fondée sur la musicalité et sur la maîtrise. Il faut toutefois lui reconnaître qu'à l'intérieur de ces limites, et en les transgressant parfois, il est capable de transmettre l'émotion poétique, et aussi de démontrer, loin de Cambridge, que la poésie française existe — comme un morceau de cire, comme un grain de grenade...