

La poésie pure en France et en Hongrie

Dans le cadre d'une si brève intervention, je dois me borner à éclaircir le sens du syntagme attributif figurant dans le titre, celui de « *poésie pure* », et tenter de reconstituer la chaîne de réflexions qu'il implique. En parcourant les études et les ouvrages consacrés aux différentes questions de l'histoire littéraire de l'époque moderne, je rencontre un peu partout des termes techniques, utilisés sans que leur signification exacte soit précisée, comme par exemple : *l'art pour l'art*, *impassibilité*, *homo esthéticus versus homo moralis*, etc. On pourrait ajouter à ces expressions plus ou moins lexicalisées le terme de *poésie pure*. Qu'est-ce que la poésie pure ? Le sens général de ces deux mots semble être transparent et se prête facilement à l'emploi. La poésie devient pure quand, au sein d'un poème, on fait abstraction de tout élément non expressément poétique. De même qu'on parle de musique pure, de raison pure, de morale pure, de même on parle de poésie pure. Un tel raisonnement, pourtant, se révèle juste et faux à la fois, car il néglige la dimension historique que présuppose ce concept, et a pour conséquence la simplification inadmissible de la problématique qu'il recèle.

La « poésie pure » est en fait un débat qui a retenu l'attention du public littéraire français entre 1925 et 1930 pour atteindre son point culminant vers 1926, à l'âge héroïque du surréalisme. Les spécialistes et le public hongrois considèrent comme décisif l'effet que le surréalisme a exercé sur la littérature hongroise et, en général, sur l'esprit européen des décennies suivantes. Comparés à l'importance du rôle joué par le mouvement de Breton, les débats autour de la poésie pure semblent être négligeables. Sans vouloir déprécier les résultats des surréalistes, sans diminuer la portée de leur influence bénéfique, je me propose dans la présente communication de dissiper l'injuste disproportion qui frappe la question de la poésie pure dans ce contexte, de dissiper l'ignorance partielle qui empêche l'appréciation équitable de ce tour de pensée. Il serait souhaitable d'esquisser les points de vue forgés tant par les partisans de la poésie pure

que par leurs antagonistes. Le représentant le plus important de ces derniers était Paul Souday, collaborateur du *Temps*. Mais par manque de temps on laissera de côté l'exposé des critiques, des objections que lui et ses alliés, les partisans du principe de la *poésie-raison*, ont formulé au cours de la querelle. Je me contenterai de vous faire connaître les vues du camp qui a choisi comme devise l'expression en question.

La devise de la « poésie pure » encourage le lecteur à séparer, dans les poésies, l'essence poétique de toute matière étrangère. Elle suggère au créateur de débarrasser son œuvre de tout élément impur. Les adversaires de ce propos s'efforcent de démontrer qu'il est tout à fait impossible de distinguer ce qui est poétique de ce qui ne l'est pas. Ils s'efforcent, partant, de soutenir que les éléments jugés étrangers à la poésie sont indispensables pour qu'une œuvre littéraire puisse naître, pour qu'elle dispose des valeurs qui lui sont attribuées. Quel que soit le point de vue adopté, il n'est pas difficile de comprendre que ces débats abordent des questions fondamentales : quels sont les critères de la poéticité ? Quels sont les facteurs qui rendent poétique tel ou tel texte ? Quelles sont les composantes d'une œuvre qui nuisent à sa qualité artistique, ou, tout au moins, qui l'alourdissent inutilement, et devraient être supprimées ?

Un des protagonistes de la dispute, Paul Valéry, est – sans le vouloir, mais non par hasard – l'instigateur de cette joute de plusieurs années. Son rôle était d'autant plus important, quoique paradoxal, que chacun des deux côtés opposés, les partisans de la poésie pure, de même que les tenants de la poésie-raison, se référaient à son œuvre pour se justifier. En 1920 Valéry a préfacé la plaquette du poète Lucien Fabre, représentant du symbolisme tardif, intitulée *Connaissance de la Déesse*. La préface a été également publiée en 1924 dans *Variétés*, son recueil d'essais. L'auteur, afin de le réhabiliter, donne un coup d'œil rétrospectif sur le mouvement dont le recueil de Fabre était une poussée tardive : le symbolisme. Au cours de son histoire, la poésie a touché les sujets les plus divers – affirme Valéry – et employé les moyens et les méthodes les moins distingués pour atteindre son but. « *On voit enfin, vers le milieu du XIX^{ème} siècle, se prononcer dans notre littérature, une volonté remarquable d'isoler définitivement la Poésie, de tout autre essence qu'elle-même. Une telle préparation de la poésie à l'état pur avait été prédite et recommandée avec la plus grande précision par Edgar Poë. Il*

n'est donc pas étonnant de voir commencer dans Baudelaire cet essai d'une perfection qui ne se préoccupe plus que d'elle-même. »

Valéry met en rapport le programme du purisme poétique avec la mélomanie de Baudelaire et de ses adeptes. Par rapport au compositeur, qui n'utilise que la matière incorruptible, c'est-à-dire le son musical, le poète doit être qualifié de bavard. Il voit l'essence de ce qu'on a baptisé le « symbolisme » en ce que (d'après Mallarmé) les poètes « *reprennent à la musique leur bien.* » C'est Valéry qui a gardé le souvenir de la discussion, ultérieurement très souvent citée, entre Mallarmé et Degas. Le peintre, après s'être essayé à écrire des poèmes, raconte ses difficultés, ses échecs subis dans ce domaine : « *Votre métier est infernal. Je n'arrive pas à faire ce que je veux et pourtant, je suis plein d'idées...* » La réponse du poète : « *Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers, c'est avec des mots.* » Valéry reconnaît quelques erreurs des symbolistes, entre autres choses leur obscurité. Il ne peut pourtant pas accepter le fait que les nouvelles tendances littéraires refusent l'idéal du purisme. L'idéal était juste, seulement il était presque impossible à réaliser : « *Car c'est une limite du monde qu'une vérité de cette espèce ; il n'est pas permis de s'y établir. Rien de si pur ne peut coexister avec les conditions de la vie.* » Pour illustrer cette idée, le poète a formulé sa comparaison fort célèbre depuis : « *Nous traversons seulement l'idée de la perfection comme la main impunément tranche la flamme ; mais la flamme est inhabitable, et les demeures de la plus haute sérénité sont nécessairement désertes.* »

Si la flamme n'est pas habitable, alors pourquoi les adeptes de la poésie pure gravitaient-ils obstinément autour d'elle, comme autant de papillons ? Pourquoi tentèrent-ils de créer des œuvres pures tenant du miracle, sachant d'avance qu'à la fin ils se brûleraient ? La cause en était leur sensibilité exaltée. Pour citer une autre comparaison valéryenne très judicieuse : ils ne supportaient pas de lire une date exacte dans un poème, de même qu'un auditeur est douloureusement et fâcheusement dérangé quand dans la salle de concert, une chaise se renverse à grand bruit. À suivre Valéry jusqu'au bout de son raisonnement, on aboutit à cette conclusion extravagante bien connue, que le processus de création d'une œuvre est plus intéressant que l'œuvre produite. Le poète n'écrit pas son poème pour le publier, mais plutôt pour en avoir

l'expérience de la création, de la genèse. Le poème achevé est à priori impur par rapport à la disponibilité intérieure, spirituelle, qui précède sa naissance.

Les passages de la préface de Valéry à propos de la poésie pure ont été souvent cités et approuvés par les critiques des années 20, jusqu'à ce qu'à Henri Brémond, un abbé de caractère batailleur, fonde sur les thèses valéryennes la conception d'une conférence qu'il tint à l'Académie, en 1925. Certains passages de cette conférence firent scandale. Citons le détail du texte par lequel le brave abbé a soulevé les plus violents tourbillons : « *Est donc impur tout ce qui, dans un poème, occupe ou peut occuper immédiatement nos activités de surface, raison, imagination, sensibilité, tout ce que le poète semble avoir voulu exprimer, a exprimé, en effet ; tout ce que nous disons qu'il nous suggère ; tout ce que l'analyse du grammairien ou du philosophe dégage de ce poème ; tout ce qu'une traduction en conserve. Impur, c'est trop évident, le sujet ou le sommaire du poème ; mais aussi le sens de chaque phrase, la suite logique des idées, le progrès du récit, le détail des descriptions et jusqu'aux émotions directement excitées. Enseigner, raconter, peindre, donner le frisson ou tirer des larmes, à tout cela suffirait largement la prose, dont c'est aussi bien l'objet naturel. Impur, en un mot, l'éloquence* ».

De telles affirmations firent de l'abbé la cible de maintes attaques. Bouclier, lance en main, il se défendit et contre-attaqua même, jusqu'à devenir, avec Valéry, l'autre protagoniste principal de la polémique de la poésie pure. Protecteurs du même bastion, les deux hommes, pourtant, s'opposaient. La conception de l'abbé Brémond semble à première vue plus radicale que celle de Valéry. Selon lui, pratiquement tout ce qu'on considère comme partie intégrante de la poésie, sort en réalité du cadre de l'art du mot proprement dit. Même l'élément musical, qui appartient tout au plus à la périphérie de la poésie. Ce qui est véritablement poétique, c'est l'ineffable, l'inexprimable, l'indicible. Cette vision des choses aboutit à la conclusion, scandaleuse aux yeux de nombreux contemporains, qu'il n'est pas nécessaire de comprendre un poème pour pouvoir le goûter. Le plus beau vers de la poésie française se trouve dans la *Phèdre* de Racine : « *La fille de Minos et de Pasiphaé* », même si nous n'avons aucune idée des liens qui ont bien pu unir Minos et Pasiphaé. Un des versets les plus populaires du folklore médiéval français ne contient que des noms propres, et n'a pas de sens par conséquent : « *Orléans, Beaugency, / Notre-Dame de Cléry, / Vendôme, / Vendôme* ».

Ce n'est pas un hasard, prétend Brémond, que la poésie puise son origine dans les incantations magiques. Les formules d'enchantement doivent être prononcées intégralement, sans supprimer la moindre syllabe, si l'on veut que leur force magique s'exerce pleinement. Par contre, il n'est pas nécessaire qu'elles soient comprises par leurs usagers ou par leurs auditeurs. Parfois il s'agit de textes en langue étrangère, parfois de formules figées à un stade archaïque de la langue, dont le sens s'est obscurci.

L'extrême radicalisme théorique de Brémond bascule, en un certain point, dans une suprême indulgence. L'abbé met en parallèle le poète et le mystique. Le mystique recherche l'expérience intense de l'union directe avec Dieu, ou avec l'élément divin. Mais ou bien il n'est pas capable de rendre compte de cette expérience extraordinaire, ou bien il en parle en balbutiant, de façon très peu satisfaisante. Le poète bénéficie de la même rencontre avec l'élément supraterrrestre, bien que les impressions qu'il en retire ne concerne pas les mêmes profondeurs, mais contrairement au mystique, il est capable de les transmettre dans son œuvre avec une plus grande efficacité verbale, de manière articulée. Il glisse habilement le message divin non pas dans ses mots, dans ses phrases, mais au-dessus ou au-dessous d'eux, derrière eux ou en deçà. Les mots, les phrases, les vers, les strophes d'un poème sont autant de fils où circule ce fluide mystérieux. Alors qu'il est capital que la source électrique se trouve dans l'autre monde, le sujet du poème, les moyens, les procédés mis en œuvre par le créateur importent peu. Celui-ci a le droit de faire usage, de s'abstenir de quoi que ce soit. Il peut même écrire des poèmes ayant un sens... La seule chose qu'il doit, c'est se connecter au circuit électrique de l'au-delà, c'est-à-dire participer à l'illumination d'origine divine, pour devenir inspiré.

Valéry est loin d'être aussi mystique, mais fait preuve aussi de moins d'indulgence. Il souligne que la raison, la réflexion doivent jouer un rôle central dans le processus de création, puisque le poème exerce sur le lecteur un effet intense qui, le cas échéant, peut le pousser à changer sa vie. Il est inimaginable qu'une essence apte à susciter des changements d'une telle importance puisse résulter d'une inspiration momentanée, spontanée, sans travail intellectuel, de longue durée, sans efforts de conscience, sans effectuer toute une série d'autocorrections. C'est parce que Valéry a mis l'accent sur le rôle de la conscience et de la réflexion au cours de la rédaction d'un texte poétique que

les adversaires de Brémond, les partisans du principe de la poésie-raison voient dans le poète (de même qu'Edgar Poe) leur propre allié.

Cette idée, extrêmement lucide, modeste sur le plan théorique, a néanmoins des conséquences radicalement contraires dans la pratique poétique. Les efforts conscients, les préparatifs intellectuels ont pour but d'éliminer aussi parfaitement que possible tous les composants qui dégraderaient le texte au niveau de la prose : le naturalisme, la rhétorique, le sentimentalisme, les règles de la logique. « *Entendons par éléments prosaïques tout ce qui peut, sans dommage, être dit en prose ; tout ce qui, histoire, légende, anecdote, moralité, voire philosophie, existe par soi-même sans le concours nécessaire du chant.* » Or – présume Valéry – tout ce qu'on peut communiquer en prose n'est pas digne de faire partie d'un poème.

Le principe de la « poésie pure » a donc deux variantes : une mystique et une rationaliste. Le mérite d'éclaircir la relation entre les deux branches, de démontrer leur origine commune et leur antinomie typologique revient à Albert Thibaudet. Cet excellent critique et historien de la littérature a déjà utilisé le terme technique avant la conférence de Brémond, en se référant à la préface de Valéry, et dans le même sens que le poète. À qui appartient donc la priorité ? Thibaudet aurait pu la revendiquer, puisque dans un livre publié en 1911, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, il glorifie Mallarmé comme le représentant de la poésie pure. Par exemple : « *Il tenta donc incertainement en essais d'art, il indiqua plus précisément en spéculations techniques, une poésie pure. Toujours, pense-t-il, la poésie est trop demeurée au service du discours, est trop apparue comme éloquence rythmée d'ordre supérieur, et pourtant son aile, la rime, était là, dont le battement mal compris l'appelait à un élément tout fluide.* »

C'est à ce titre que Thibaudet affirme dans les années 20, en parlant de la poésie pure, que « *L'inventeur, le propriétaire, ici, n'est ni M. Brémond, ni Valéry, ni moi : c'est Mallarmé. Que Mallarmé n'ait pas prononcé le mot de poésie pure, cela n'a aucune importance à côté de ce fait, qu'il n'a presque rien écrit qui ne relevât du problème de la poésie pure, il a joué sa vie sur la poésie pure, jeté le dé pour abolir le hasard qui la contamine.* » De ce point de vue, la question de la poésie pure se révèle être un problème mallarméen, et plus généralement, la polémique qui s'est déroulée dans la deuxième moitié des années 20 a eu pour effet, dans une certaine mesure, la

réhabilitation du symbolisme. Les débats voient se succéder les disciples du symbolisme comme Robert de Souza ou Jean Royère, l'ancien rédacteur de *Phalange*, et leurs adversaires, dont Charles Maurras.

La classification de Thibaudet est plus que remarquable. Il divise en deux groupes les poètes qui peuvent être concernés par la poésie pure : les poètes de type « vates » et les poètes de type « faber ». Les premiers sont les hommes de l'inspiration, ils sont les mystiques de l'âme, les poètes romantiques. Il cite Lamartine comme leur prédécesseur. Les derniers sont les disciples du Parnasse. Thibaudet ne compte pas parmi eux tous les parnassiens. Seulement ceux pour qui la poésie est un métier, un métier *sacré*. Ceux qui élèvent la foi en la technique jusqu'à un certain mysticisme. Ils sont les mystiques de la technique poétique. Le premier type de poètes purs capte une suggestion divine ou angélique et écrit ses poèmes comme le médium d'un message venu de l'au-delà. C'est le type de poètes qui sert de modèle pour la variante de la poésie pure, préconisée par Brémond, type incarné par Paul Claudel, lequel a exprimé d'ailleurs sa solidarité, sous forme écrite, avec les vues de l'abbé. L'autre sorte de poètes est celle des esprits géométriques, des maîtres qui ne cessent de fabriquer, d'affiner, de tenter de maîtriser toute difficulté. Tel Mallarmé, au sommet de la perfection, et son génial disciple et continuateur : Paul Valéry. On peut donc gravir de deux côtés le sommet glacial de la poésie pure : ou bien il faut d'abord traverser le processus de la purification, par laquelle notre âme se débarrasse de toutes les impuretés qui la souillent, quitte à n'écrire nulle poème après cette catharsis. Ou bien nous laissons notre âme en paix, mais nous épurons le poème, à l'aide d'une technique perfectionnée, avec un soin artistique, de tous les éléments impurs.

D'une façon ou d'une autre, la variante de la poésie pure, avec pour héros centraux, Mallarmé et Valéry, se base sur le principe de l'élimination. Nous connaissons un prédécesseur classique de la poésie pure, que ne caractérise pourtant pas essentiellement le procédé d'élimination, et dont les méthodes ne coïncident ni avec l'un ni avec l'autre des procédés de création « purs ». Il s'agit de Baudelaire (et indirectement, du poète tant estimé et traduit par lui : Edgar Poe). Parmi les adeptes de la poésie pure, on peut trouver des enthousiastes de Baudelaire, comme par exemple René Lalou ou Henri

Rimbaud. Ils élaborent une formule de poésie pure qui se distingue fondamentalement des modèles traités jusqu'ici, et qui s'appuie sur la pratique poétique du «poète maudit». Dans cette formule, l'élimination cède la place à un autre procédé. Pour le déterminer, les auteurs cités se réfèrent à une phrase de Baudelaire, adressée à Paris qu'il aime et déteste tant : « *Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or* ».

L'opération, donc, qui remplace l'élimination, est l'« alchimie lyrique ». L'alchimie, comme on sait, est un procédé technique, de caractère à la fois scientifique et magique, qui consiste à chauffer, mélanger, allier, manipuler, selon des prescriptions compliquées et mystérieuses, plusieurs sortes de matières premières profanes sans grande valeur, afin d'obtenir un nouveau produit noble et précieux. Extraire l'or de la boue. Ce processus ne peut lui non plus s'accomplir sans l'étape de l'épuration, la crasse, l'écume doivent être éliminées, mais la différence entre la méthode baudelairienne et celle de l'hermétisme mallarméen est quand même considérable. La boue, la crasse, l'élément lourd restent présents, quoique sous une forme glorifiée. Contrairement à l'exhaustion, à l'élimination, (pour emprunter les termes d'Henri Rimbaud), parlons ici de transmutation, de transsubstantiation. Grâce à sa « *sorcellerie évocatoire* », le poète passe de la matière périssable à la forme incorruptible

Dans ma communication je n'ai pu qu'ébaucher quatre types marquants de la conception de la poésie pure, conceptions ayant de nombreux traits de caractère communs et divergents. Je suis demeuré en reste avec la deuxième moitié de ma réponse, si on considère la promesse contenue dans le titre. La poésie pure en Hongrie. Comme vous le savez je suis spécialiste de littérature hongroise. J'ai découvert dans la poésie des années 20 et 30 de notre pays des phénomènes qu'on ne peut comprendre sans faire la lumière sur leurs sources étrangères. C'est cette interrogation qui m'a amené à la découverte des débats autour de la poésie pure en France. Vous ne serez pas surpris qu'à ce propos, j'évoque les noms d'Albert Gyergyai, de Sándor Eckhardt, de Béla N. Pogány à ce propos. Mais je pourrais continuer la liste des poètes et écrivains concernés: Andor Németh, Attila József, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, László Németh et peut-être Sándor Weöres. Cette liste, je pense, est suffisamment substantielle

et longue pour qu'il faille préciser la signification exacte de ce terme technique que tout le monde croit posséder, ou du moins, pouvoir comprendre sans mal.

György TVERDOTA

Budapest