

Première édition : 1999

Traduit de l'anglais par un disciple

ISBN-10 : 81-7058-522-8

ISBN-13 : 978-81-7058-522-0

© Sri Aurobindo Ashram Trust 1999

Publié par l'Ashram de Sri Aurobindo
Service des Publications, Pondichéry – 605002
Site Internet : <http://sabda.sriaurobindoashram.org>
Imprimerie de Sri Aurobindo Ashram, Pondichéry
Imprimé en Inde



Sri Aurobindo

La Poésie future

**Sri Aurobindo Ashram
Pondichéry**

Avant-propos

The Future Poetry a paru pour la première fois en anglais dans la revue mensuelle *Ārya*, de décembre 1917 à juillet 1920. On avait demandé à Sri Aurobindo de faire la critique d'un livre de M. James H. Cousins, « *New Ways in English Literature* » (Ganesh & Co., Madras, 1917), mais il abandonna bientôt ce projet pour entreprendre une œuvre beaucoup plus importante, où il allait développer ses « propres idées et son propre point de vue sur l'art et sur la vie ».

Dans ces chapitres, Sri Aurobindo s'appuie sur de nombreuses citations de poètes, anglais pour la plupart, pour illustrer son « art poétique ». La lettre suivante nous en donne un aperçu.

« J'ai essayé d'expliquer dans *The Future Poetry*... qu'il existe, en poésie, différents degrés de perfection : adéquat, efficace, illuminé, inspiré, et enfin, “indiscutable” ou infaillible. Ce sont là des choses qu'il faut apprendre à sentir, on ne saurait les analyser.

« Tous les styles – “adéquat”, “efficace”, etc., – peuvent être haussés, sur leur propre plan, au degré d'infaillibilité.

« L'infaillibilité suprême est quelque chose de supérieur encore, c'est un langage impérieusement évident, pur et vrai, l'essence même d'une expression parfaite et convaincante. En outre, elle déborde toute classification et toute analyse. On peut en trouver des exemples dans les styles les plus différents, chez Keats (“*Magic casements*”), chez Wordsworth (son *Newton* et ses “*fields of sleep*”), chez Shakespeare (“*Macbeth has murdered sleep*”), chez Homère lorsqu'il décrit la descente d'Apollon de l'Olympe, chez Virgile (“*Sunt lachrymae rerum*” et son “*O passi graviora*”). (...)

« Je ne pense pas qu'il y ait une corrélation entre ces différents styles et les divers plans d'inspiration – à moins de dire, peut-être, que le style efficace provient du mental supérieur, le style illuminé du mental illuminé, le style inspiré du plan de l'intuition. Mais je ne sais pas si ce serait vrai dans tous les cas, surtout quand chaque style atteint à son propre pouvoir infaillible. »

*

Comme la « critique » de Sri Aurobindo porte sur la poésie anglaise, il nous a semblé préférable que les citations figurent ici dans la langue originale ; nous en donnons la traduction en fin d'ouvrage.

Dans ses « Lettres sur la poésie », dont nous publions ici des extraits, Sri Aurobindo répond aux questions de disciples, eux-mêmes poètes, qui souhaitaient reconnaître l'origine, la source d'inspiration de certains vers, et mieux percevoir l'influence des différents plans de conscience dans la création poétique.

Écrites une vingtaine d'années environ après la parution de *The Future Poetry* dans l'*Ârya*, ces lettres nous aident à mieux pénétrer au cœur de cet « art poétique » auquel Sri Aurobindo accorda une place essentielle dans sa recherche d'un nouveau pouvoir supra-mental de création. Elles nous rappellent en outre que Sri Aurobindo fut lui-même un très grand poète, auteur notamment d'une prodigieuse épopée symbolique de vingt-quatre mille vers, *Savitri*, et de nombreux sonnets où l'on perçoit les premiers chants de la poésie future.

Première Partie

CHAPITRE 1

Le Mantra

On n'a pas souvent l'occasion de lire en Inde un ouvrage de critique littéraire de tout premier ordre, à la fois pénétrante et suggestive, qui nous oblige à voir autant qu'à réfléchir. Les «Voies nouvelles de la littérature anglaise» de M. James Cousins, livre que j'ai lu récemment, et plus d'une fois parcouru avec toujours autant de plaisir et de profit, possède cette qualité au plus haut degré. Il élève la pensée qui transcende les strictes limites du sujet choisi par l'auteur pour suggérer tout le problème de l'avenir de la poésie en ce nouvel âge qui approche : les fonctions supérieures qui s'ouvrent à elle – et qui ne sont encore que très imparfaitement réalisées – et le rôle que la littérature anglaise d'une part, le mental et le tempérament indiens d'autre part, sont susceptibles de jouer pour déterminer cette nouvelle orientation. L'auteur est lui-même poète, c'est un écrivain doté d'une force considérable, appartenant au mouvement irlandais qui a donné à la littérature anglaise ses deux plus grands poètes, et son livre, à chaque page, attire et satisfait par la vigueur de son style, un sens presque parfait de la mesure, par la délicatesse de ses touches, le raffinement et la profondeur de ses observations et de ses intuitions, la justesse de ses affinités et de ses appréciations.

Compte tenu de la raison pour laquelle ces essais ont été, non point écrits, certes, mais plutôt réunis, la critique, excellente et utile, n'en souffre pas moins d'un défaut majeur : elle est trop succincte. M. Cousins se contente de nous donner l'essentiel, juste ce qui est nécessaire à un mental éduqué

pour saisir intimement l'esprit, la manière et la qualité poétiques des écrivains dont il nous présente les œuvres. Et cela est exécuté parfois d'une façon si magistrale, qu'une touche de plus eût sans doute été une touche de trop. L'essai sur Emerson est un chef-d'œuvre du genre; il offre, en quelques pages, et à la perfection, tout ce qu'il faut dire de la poésie d'Emerson, mais rien qui ne vaille d'être dit. Certains essais, toutefois, bien qu'admirables en eux-mêmes, nous laissent sur notre faim. Ce livre, il est vrai, n'a pas la prétention d'être exhaustif; M. Cousins a eu la sagesse de choisir le plus souvent – il est une notable exception – des poètes avec lesquels il se sent en étroite affinité, ou qu'il apprécie lui-même particulièrement; il passe sous silence certains noms que les trompettes de la renommée ont pourtant fait retentir à nos oreilles – Thompson, Masfield, Hardy –, ou n'y fait allusion qu'en passant. M. Cousins se penche néanmoins sur les œuvres de poètes contemporains, Tagore, A.E. et Yeats notamment, et sur celles de poètes plus récents tels que Stephen Phillips, Meredith, et Carpenter, tous de grands noms, sans parler des écrivains mineurs. Ce petit livre de 135 pages est un piédestal presque trop frêle pour soutenir de telles figures – non pas, certes, pour les besoins d'un lecteur anglais qui s'intéresse à la poésie, mais pour les nôtres, en Inde, car notre ignorance est grande en la matière et notre intelligence critique, en général, piètrement exercée. Nous avons besoin de quelque chose d'un peu plus fourni pour captiver notre attention et retenir notre intérêt d'une façon permanente; pour le lecteur indien, un poteau indicateur sur le bord de la route ne suffit pas; il vous faudra le transporter sur quelques kilomètres si vous voulez qu'il vous suive.

M. Cousins a cependant rendu un grand service au mental indien en lui donnant au moins la possibilité de suivre cette voie, conduit par un tel guide. La langue et la littérature

anglaises sont pratiquement la seule ouverture de notre esprit – compte tenu de l'étroite et pauvre, et pourtant bien encombrante éducation qu'il reçoit –, sur le monde de la pensée et de la culture européennes ; en tout cas, dans l'état actuel des choses, cette ouverture reste douloureusement insuffisante. Pour l'immense majorité d'entre nous, la poésie anglaise s'arrête à Tennyson et Browning, quand ce n'est pas à Byron et Shelley. Rares sont ceux qui ont entendu parler de certains des poètes plus récents, plus rares encore ceux qui ont eu vent des poètes contemporains ; on les compte sur les doigts de la main. Dans le domaine culturel, cette immense péninsule, jadis l'un des plus grands centres de civilisation du monde, est demeurée longtemps la plus provinciale des provinces : un lopin de terre labourée autour d'un cabinet de notaire ou de fonctionnaire du gouvernement, le croisement d'une petite bourgade et du plus rural des villages ; en sa plus large étendue, un rivage desséché, loin du grand courant de la pensée et de l'action vibrantes du monde, où de temps à autre quelques vagues attardées viennent battre mollement ; pour le reste, ce n'est qu'un champ désert livré à des besognes léthargiques, à l'éducation la plus fausse qui se puisse imaginer, à une connaissance toujours vingt-cinq ou cinquante ans en retard sur son temps. L'éveil qui s'est produit durant les premières années du vingtième siècle, a pris surtout la forme d'une renaissance du patriotisme culturel – absolument nécessaire pour une nation qui a une contribution toute particulière à offrir au développement futur de l'esprit humain : quelque chose de nouveau, de grand, qu'elle doit façonner à partir d'un passé glorieux pour que puissent s'épanouir les splendeurs de l'avenir qui s'entrouvre ; mais pour que cette croissance soit rapide et sûre, il faut qu'elle dispose d'une information large et solide, d'un matériau plus riche sur lequel travailler, qu'elle ait un contact plus dynamique avec

la vie et les tendances dominantes du monde qui l'entoure. Des livres tels que celui-ci seront une aide inestimable pour créer ce qui à présent nous fait défaut.

L'utilité de cet ouvrage inspirant me touche d'autant plus personnellement que j'ai moi-même vécu dans cet état d'ignorance totale qui caractérise le mental indien dans le domaine qui nous occupe. Dans l'isolement intellectuel de l'Inde, les seuls contacts que j'ai pu conserver avec notre époque, le furent à travers la littérature européenne, plus qu'à travers la littérature anglaise contemporaines. Tout contact vivant avec cette dernière fut tranché lorsque je quittai l'Angleterre il y a un quart de siècle* ; les derniers épisodes de cette liaison furent la découverte de Meredith comme poète dans son *Modern Love*, et la lecture de *Christ in Hades* quelques années avant sa publication, et qui demeure pour moi une date inoubliable. Seul au large de ma géante ignorance, j'avais bien depuis longtemps entendu prononcer le nom célèbre de Yeats, mais n'avais qu'une connaissance pour le moins fragmentaire, et le plus souvent indirecte, d'une partie de son œuvre. A.E. n'existe pour moi que dans les pages de M. Cousins ; d'autres poètes d'aujourd'hui ne sont encore représentés dans mon esprit que par des citations éparses. En matière de culture, un tel état d'ignorance est assurément un péché impie ; mais en ce monde immoral et imparfait, le péché lui-même est parfois récompensé, et c'est ce qui m'est offert à présent, tandis que, baignant dans la joie et la lumière d'un nouveau monde qui se découvre tout entier à mon regard, je me tiens, tel Cortès, sur la crête de l'immense impression que le livre de M. Cousins a suscitée en moi. Car la lumière que nous apporte la critique intérieure, vivante et illuminatrice,

* Sri Aurobindo a passé quatorze ans en Angleterre, où son père voulait qu'il fit ses études. Il ne rentrera en Inde qu'en 1893, à l'âge de vingt et un ans. (*Note du traducteur*)

d'un mental différent du nôtre, peut presque tenir lieu, parfois, d'une connaissance directe.

Ce qui se dégage de ces essais n'est pas tant un point de vue particulier qu'un tempérament critique et littéraire singulier – qui ne reflète peut-être pas entièrement l'état d'esprit du critique, mais plutôt la réponse que le sujet de l'ouvrage évoque dans un mental ayant avec celui-ci une affinité naturelle. Dans sa préface, M. Cousins laisse transparaître une légère inquiétude : il craint d'être taxé d'idéalisme. La distinction toute faite entre idéalisme et réalisme en littérature m'a toujours paru un tant soit peu fictive et arbitraire, et quelle que puisse être sa valeur pour le théâtre et le roman, elle n'a pas en poésie de place légitime. Dans ce livre, l'auteur s'identifie avec ce que l'esprit nouveau de notre temps a de meilleur et de plus caractéristique, et nous voyons se dégager un nouveau tempérament, une nouvelle perspective esthétique – ou ne faudrait-il pas plutôt dire « introspective » ? – en pleine gestation. Elle se distingue par une tendance plus marquée (mais nullement exclusive) à rechercher le spirituel plutôt que le purement terrestre, l'intérieur et le subjectif plutôt que l'extérieur et l'objectif, la vie intime et secrète plutôt que la vie de surface, et, dans sa forme la plus pure, qui paraît être celle que lui ont donnée les poètes irlandais, la tendance à préférer le lyrique au dramatique, et, pour la représentation poétique, à recourir à une méthode moins concrète qu'intérieurement suggestive. Toute forte personnalité souffre naturellement du défaut qui consiste à éprouver une sympathie insuffisante – et souvent même une antipathie prononcée et intolérante – pour tout ce qui s'écarte de ses propres motivations. En outre, la critique contemporaine doit affronter bien des périls : il y a d'abord le charme que le sentiment nouveau, la pensée, l'expression nouvelles d'une certaine tendance nous procurent, et qui nous masque les défauts de l'expression elle-même, dont

nous situons mal ou exagérons les mérites réels ; de puissants contre-courants d'attraction et de répulsion immédiates nous égarent – notamment le manque inévitable de perspective qui nous empêche d'avoir une vision juste des choses trop proches de nous dans le temps. De plus, si l'on fait soi-même partie d'un mouvement créateur dont les tendances et l'idéal sont fortement marqués, il est difficile d'échapper au point de vue particulier qu'il engendre et d'avoir un regard critique plus large. Le sens de la mesure et la justesse d'appréciation de M. Cousins le préservent pour une large part – et en vérité d'une façon générale, sinon absolue à mes yeux – de ces écueils et bas-fonds. Ce n'est pourtant pas une critique dénuée de passion, tout à fait désintéressée, que ce livre nous offre, ou que nous y cherchons, mais quelque chose de beaucoup plus utile : l'interprétation d'œuvres incarnant les tendances créatrices de notre époque par quelqu'un qui en a lui-même eu la vivante expérience, et qui a contribué tant à les orienter qu'à les façonner.

La critique positive de M. Cousins est presque toujours excellente, juste, inspirée par une chaude lueur de sympathie et de compréhension que tempèrent son discernement, sa retenue, son sens de la mesure ; le critique futur, utilisant les mêmes « poids et mesures » – et quoi qu'il en retranche – n'y apportera, on peut l'imaginer, que de légères modifications, soulignant, ici ou là, tel élément plutôt qu'un autre. Ses critiques, si elles sont généralement bien fondées, ne sont pas, me semble-t-il, toujours aussi justes que ses éloges. Ainsi son essai consacré au « Réaliste sur Scène » de J.M. Synge, tranche avec le reste du livre : c'est une critique presque entièrement négative et destructrice, vigoureuse et intéressante assurément, mais écrite selon le point de vue propre aux idéaux et aux buts du mouvement littéraire irlandais, et dirigée contre une méthode apparemment tout opposée. Nous avons droit

cependant à quelques aperçus sur l'aspect positif du pouvoir dramatique, que le critique d'ailleurs ne nous montre pas, mais nous laisse le soin de deviner. M. Cousins semble prendre un peu trop au sérieux la théorie que le dramaturge donne ici de son art ; il est rare, en effet, que le créateur – il y a certes des exceptions, de rares exemples de clairvoyance – puisse être considéré comme le profond interprète de son propre élan créateur. Au cœur même de son inspiration, il est l'instrument d'une lumière et d'un pouvoir qui ne sont pas siens, et son témoignage est le plus souvent faussé, flou ; l'auteur essaie d'expliquer les mécanismes de ce pouvoir impersonnel par des mobiles qui étaient en fait la contribution de son effort personnel, et qui sont souvent des lumières marginales, tout à fait secondaires, voire accidentelles, issues du mental cérébral inférieur et non de la force inspiratrice centrale.

M. Cousins indique on ne peut plus clairement que l'art ne saurait en aucun cas être une copie de la vie. Mais il est également vrai, je pense, que ce n'est pas là non plus le but secret du réalisme en général, quoi qu'en disent ses adeptes ; le réalisme est en fait une sorte d'idéalisme inférieur, ou plus exactement, l'image tantôt inversée, tantôt pervertie du romantisme, un art qui s'efforce d'obtenir la révélation de la vérité créatrice par une présentation puissante, efficace, en accentuant, souvent même en exagérant ce qui se trouve aux antipodes du phénomène complexe de la vie. Tout art procède du sensuel et du sensible, ou le prend comme point constant de référence ; ou encore, à son niveau le plus bas, s'en sert comme d'un symbole et d'une source d'images ; même lorsqu'il s'envole dans les mondes invisibles, c'est de la terre qu'il s'élance ; cependant, tout art digne de ce nom doit également aller au-delà du visible, il doit révéler, il doit nous montrer quelque chose qui nous était caché, et, dans son effet total, non pas reproduire mais créer. Nous pouvons dire que

l'artiste crée un monde idéal qui lui est propre, pas nécessairement dans le sens d'une perfection idéale, mais un monde qui existe dans l'idée, l'imagination et la vision du créateur ; ou plus exactement, qu'il projette dans une forme signifiante une vérité qu'il a vue – vérité de l'enfer ou vérité des cieux, vérité immédiate derrière les choses terrestres, ou toute autre vérité –, mais qui n'est jamais seulement la vérité terrestre extérieure. Et c'est selon cette vérité et ce pouvoir idéatifs, selon la perfection et la beauté de la présentation et de l'expression qu'il en donne, que son œuvre doit être jugée.

Certaines remarques, dans ce livre, semblent émaner du tempérament et du point de vue littéraires particuliers de l'auteur, de ses idiosyncrasies très prononcées, et l'on ne saurait toujours les accepter sans réserve. Je ne partage pas moi-même son mépris pour la forme et le mobile dramatiques, ni sa froideur relative vis-à-vis de la faculté et de l'impulsion « architecturales » en poésie. Quand M. Cousins déclare que dans l'œuvre de Shakespeare « la poésie, et non l'élément dramatique, est appelée à survivre », cette distinction, à mon sens, est loin d'être toujours valable ; il y a là une part de vérité, mais elle est exagérée. Ou lorsqu'avec plus de virulence encore il relègue Shakespeare le dramaturge « à la vénérable et poussiéreuse immortalité des bibliothèques », ou parle « du filet monstrueux qu'est l'œuvre de sa vie » qui, hormis quelques envolées, quelques vers ou expressions, « pourrait bien sombrer dans l'océan de l'oubli », je ne puis m'empêcher de sentir que cela ne reflète, au mieux, que l'air du temps, un certain état d'esprit né de l'effort pour se défaire du fardeau du passé et s'élancer plus librement vers l'avenir ; ce n'est pas le verdict sans appel du mental poétique et esthétique sur ce qui fut si longtemps l'objet de son admiration sincère, ainsi qu'une présence et une influence puissantes. J'ai peut-être tort, peut-être suis-je moi-même trop influencé par mes

propres idiosyncrasies bien ancrées, par un tempérament et un être esthétiques tout imprégnés d'un culte précoce pour les grands bâtisseurs de la poésie sanskrite, grecque, italienne et anglaise. En tout cas, quels que puissent être nos rapports avec les maîtres du passé, il est vrai que notre travail actuel consiste à aller au-delà, et non à les imiter; or c'est toujours au motif et à l'esprit lyriques qu'il revient de découvrir le secret nouveau et de jeter les bases d'une nouvelle création; car l'élément lyrique est le mobile, l'esprit poétique primordial, et les éléments épique et dramatique doivent attendre qu'il leur dévoile leurs nouveaux cieux, leur terre nouvelle.

Si j'ai fait allusion à ces quelques points qui, dans le livre de M. Cousins, restent très marginaux ou ne sont que rarement évoqués, c'est parce qu'ils se rapportent à la question que ce livre pose de la façon la plus aiguë : l'avenir de la poésie anglaise et celui de la poésie mondiale. On ne sait trop quel sort cet avenir réservera à la vieille querelle entre idéalisme et réalisme, car les deux tendances que ces termes représentent de façon plus ou moins adéquate, sont encore manifestes dans les œuvres récentes. D'une manière générale, la poésie ne cesse d'osciller entre deux tendances opposées : tantôt elle donne la prédominance à la vision subjective, tantôt elle met l'accent sur la présentation objective; elle peut aussi s'élever au-delà vers un plan spirituel où cette distinction est transcendée, cette divergence réconciliée. Il est d'ailleurs peu probable que l'imagination poétique renonce jamais aux formes narrative et dramatique de son impulsion créatrice; lorsqu'un esprit nouveau se manifeste dans le domaine poétique, il tend toujours, sans cesser d'être essentiellement lyrique, à se saisir de ces deux autres formes et à les modeler comme il peut : témoin l'élan qui a conduit Maeterlinck, Yeats ou Rabindranath Tagore – malgré leur subjectivité prédominante – à s'emparer tant de la forme dramatique que de la

forme lyrique pour s'exprimer. Peut-être estimerons-nous que cette forme ne convenait pas vraiment à leur esprit, qu'ils ne sauraient dans ce domaine espérer une réussite complète ou sans faille. Mais qui établira des règles pour le génie créateur, qui dira ce qu'il doit ou ne doit pas tenter ? Il suit son propre développement et fait ses propres expériences formatrices. Il est d'ailleurs intéressant de se demander si le nouvel esprit poétique adoptera et utilisera, en les modifiant, les vieilles formes dramatiques et narratives, comme Rabindranath l'a fait dans ses premiers essais pour la scène, ou s'il les transformera entièrement pour les adapter à ses propres fins, comme le poète indien s'y est essayé dans ses pièces plus récentes. Mais après tout, ce sont là des questions secondaires.

Il nous sera plus profitable d'aller droit au cœur du sujet, pour l'étude duquel l'œuvre critique de M. Cousins, dans son ensemble, nous fournit un bon matériau. Prenant comme point de départ l'impression que crée ce livre, et l'orientation de la poésie anglaise comme texte de base – mais plongeant notre regard plus loin dans le passé –, nous tenterons de sonder ce que l'avenir peut nous offrir par l'intermédiaire du mental poétique et par son pouvoir de création et d'interprétation. On ne peut encore se prononcer sur le résultat des entreprises récentes, et toute prédiction assurée en ce domaine serait plus qu'imprudente ; ce livre suggère tout de même avec force une possibilité qu'il serait pour le moins intéressant, voire fructueux, d'explorer et d'étudier. Cette possibilité est la découverte d'une nouvelle forme d'expression, plus proche de ce que nous pourrions appeler le *mantra* en poésie, ce langage rythmique qui, selon les termes du Véda, jaillit à la fois du cœur du voyant et de la lointaine demeure de la Vérité – la découverte du mot, du mouvement divin, de la forme de pensée propre à la réalité qui, comme M. Cousins le dit si justement, « repose dans l'appréhension de quelque chose de

stable derrière l'instabilité des mots et des actes, quelque chose qui est le reflet de la passion primordiale de l'humanité pour ce qui la dépasse, le vague pressentiment de cette impulsion divine qui pousse la création à s'épanouir sans cesse, à s'arracher à ses limitations pour réaliser ses possibilités divines ». La poésie a réalisé cela dans le passé, en ses moments d'élévation suprême ; dans l'avenir, il semble qu'il soit possible d'en faire un but plus conscient et un effort plus constant.

CHAPITRE 2

L'essence de la poésie

Quelle est donc la nature de la poésie, sa loi essentielle? Quel est le plus haut pouvoir que nous pouvons en attendre, la divine musique que le mental humain, poursuivant sa recherche dans toutes les directions – vers ses plus vastes horizons, ses profondeurs les plus secrètes, ses plus hauts sommets –, puisse tirer de cet instrument si expressif? et comment devient-il alors possible de l'utiliser en tant que mantra du Réel? Il ne s'agit pas, pour autant, de s'évertuer vainement à définir une chose aussi profonde, évanescence et indéfinissable que le souffle de la création poétique; mettre en pièces la harpe de Saraswatî et ses myriades de cordes sous prétexte d'en faire une analyse scientifique, est un amusement aussi borné que stérile. Nous avons cependant besoin de quelques intuitions pour nous guider, de quelques descriptions utiles qui serviront à éclairer nos recherches. Et je ne pense pas qu'une telle entreprise, consistant à déterminer – par descriptions et non par définitions –, les éléments fondamentaux de la poésie, soit impossible, ni sans profit.

Nous sommes ici confrontés à deux erreurs fort courantes : de l'une, le mental ordinaire, non instruit, est le plus coutumier; de l'autre, le critique trop instruit ou l'artiste et l'artisan trop intellectuellement consciencieux. Pour le mental ordinaire, qui la juge sans vraiment s'y plonger, la poésie paraît n'être guère qu'un plaisir esthétique de l'imagination, de l'intellect et de l'oreille, un noble passe-temps. Si elle n'était que cela, nous n'aurions pas eu besoin de perdre notre temps à en rechercher l'esprit, le but intérieur, la loi profonde.

Tout poème gracieux, agréable et mélodieux, comportant une belle idée, ferait alors l'affaire; un chant d'Anacréon, une complainte de Mimnermus satisferaient tout autant notre sens poétique qu'« Œdipe », « Agamemnon » ou « L'Odysée », car de ce point de vue, ils nous frappent par leur perfection qui égale celle de ces chefs-d'œuvre, qui la surpasse même, pourrait-on alléguer, si l'on en juge par leur unité et leur concision. De la poésie, comme de tout art, nous attendons certes qu'elle nous procure du plaisir; mais le plaisir extérieur des sens, voire le plaisir intérieur de l'imagination ne sont que de premiers éléments; ils devront non seulement être épurés afin de satisfaire aux suprêmes exigences de l'intelligence, de l'imagination et de l'oreille, mais, ensuite, il faudra les rehausser encore, il faudra qu'en leur nature ils se soulèvent par-delà même les hauteurs les plus sublimes qu'ils ont atteintes, afin de devenir le support de quelque chose qui les dépasse; autrement, ils ne pourront nous conduire vers les sommets où vit le *Mantra*.

Car ni l'intelligence, ni l'imagination, ni l'oreille ne sont les vrais, ou en tout cas les plus profonds ou les plus hauts réceptacles du délice poétique, pas plus qu'elles n'en sont les vrais ni les suprêmes créateurs. Elles en sont seulement les canaux et les instruments: le vrai créateur, l'auditeur vrai est l'âme. Plus les autres éléments accomplissent leur œuvre de transmission avec rapidité et transparence, moins ils réclament leur propre satisfaction séparée, plus le mot atteint directement l'âme et s'immerge profondément en elle et plus grande est la poésie. Aussi la poésie n'a-t-elle pas réellement accompli son œuvre, tout au moins son œuvre la plus haute, tant qu'elle n'a pas rehaussé le plaisir de l'instrument pour le transmuier en le délice plus profond de l'âme. Un *Ânanda**

* Dans la terminologie indienne qui s'applique aux expériences spirituelles,

divin, un Délice interpréteur, créateur, révélateur, formateur – le reflet inverse, pourrait-on dire, de la joie que l'Âme universelle ressentit lorsque, dans une immense libération d'énergie, elle fit retentir dans les formes rythmiques de l'univers la vérité spirituelle, la vaste idée interprétratrice, la vie, le pouvoir, l'émotion des choses condensées dans une vision créatrice originelle –, telle est la joie spirituelle que ressent l'âme du poète, et, lorsqu'il parvient à vaincre les difficultés humaines de sa tâche, qu'il réussit à déverser en tous ceux qui sont préparés à la recevoir. Ce délice n'est pas seulement un divin passe-temps; c'est un grand pouvoir de formation et d'illumination.

Le critique – d'un certain genre – ou l'artiste intellectuellement consciencieux, parlent souvent, quant à eux, de la poésie comme si ce n'était au fond qu'une affaire de technique – une technique absolument sans défaut, ou tout au plus exquise. En tout art, assurément, une bonne technique est le premier pas vers la perfection; mais il y a tant d'autres pas, il y a tout un monde à franchir avant de pouvoir seulement s'approcher de ce que l'on recherche; au point que même un défaut d'exécution n'empêchera pas une âme ardente et douée de créer de la haute poésie, de la poésie qui défie les siècles. D'autant que la technique, bien qu'indispensable, occupe en poésie un champ plus restreint encore peut-être que dans les autres arts – d'abord parce que son instrument, le mot rythmique, est plus riche en éléments subtils et immatériels; ensuite, parce qu'étant le plus complexe, le plus souple, le plus diversement suggestif des instruments dont dispose le créateur artistique, il offre, plus que tout autre, de nombreuses, voire d'infinies possibilités, sur des voies multiples. Le mot rythmique

l'Ânanda représente le délice essentiel que l'Infini ressent en lui-même et dans sa création. Par l'Ânanda du Moi infini tout existe, pour l'Ânanda du Moi infini tout fut créé. (*Note de l'auteur*)

possède un élément subtilement sensible, sa valeur-de-son, élément tout à fait immatériel, et une signification, ou valeur-de-pensée; en outre, ces deux valeurs – le son et le sens – possèdent, ensemble et séparément, une valeur-d'âme, un pouvoir spirituel direct qui est de loin leur caractère le plus important. Et bien que ce pouvoir naisse accompagné d'un petit élément soumis aux lois de la technique, presque immédiatement, à peine a-t-il pris son essor, il s'élève par-delà le domaine propre à toute loi de construction mécanique: et cette forme de langage porte en elle, lorsqu'elle atteint à ses sommets, un élément qui accède à l'empire de l'ineffable.

En fait, la poésie détermine elle-même sa propre forme; celle-ci ne lui est pas imposée par quelque loi mécanique ou extérieure. Moins que tout autre artiste, le poète a-t-il besoin, lorsqu'il crée, de garder les yeux rivés anxieusement sur la technique de son art. Cette technique, il doit certes la posséder; mais dans le feu de la création, l'appréhension intellectuelle qu'il en a devient un acte secondaire, voire un simple murmure dans son mental, et, en ses moments suprêmes, il peut se permettre, en quelque sorte, de l'oublier complètement. Car alors la perfection de son mouvement musical et de son style jaillissent intégralement comme la forme spontanée de son âme qui s'exprime elle-même en un rythme inspiré et un verbe originel, révélé, tout comme l'Âme universelle créa les harmonies de l'univers par le pouvoir en lui* du verbe secret et éternel, laissant la partie subconsciente de sa Nature accomplir le travail mécanique dans la houle d'un secret embrasement spirituel. Chez le poète, c'est ce langage supérieur qui constitue la plus parfaite expression poétique,

* Nous avons gardé le masculin (« within him » en anglais), car Sri Aurobindo insiste ici sur la dualité Âme (Soul) et Nature (Nature), qui, dans sa terminologie, correspond à la dualité Purusha-Prakriti, l'Âme témoin, le Seigneur, et la Force exécutrice. (*Note du traducteur*)

l'élément immortel dans sa poésie, dont un seul souffle suffit à sauver de l'oubli le reste de son œuvre. *Svalpam apyasya dharmasya!*

C'est ce pouvoir qui fait du mot rythmique du poète la plus haute forme de langage dont l'homme dispose pour exprimer tant sa vision de lui-même que sa vision du monde. On remarquera en effet que même lorsque l'expérience la plus profonde, celle du pur spirituel pénétrant en des choses qui ne peuvent jamais être entièrement exprimées, tente cependant de les formuler au lieu de simplement les expliquer intellectuellement, elle se tourne instinctivement vers la poésie dont elle emprunte souvent les formes rythmiques, et presque toujours le langage. Mais la poésie s'efforce d'étendre cette forme d'expression, cette vision particulière, à toute expérience, même la plus objective – d'où sa tendance naturelle à exprimer dans l'objet quelque chose qui dépasse sa simple apparence, même quand extérieurement elle paraît ne tirer sa joie de rien d'autre.

Il peut être utile de jeter un regard, non sur le secret ultime et ineffable, mais sur les premiers éléments de ce rehaussement et de cette intensité propres à l'expression poétique. Dans le discours ordinaire, le langage sert surtout de moyen pratique et limité de communication; il nous sert dans notre vie, et pour exprimer les idées et les sentiments nécessaires ou utiles à la vie. Ce faisant, nous traitons les mots comme des signes conventionnels représentant certaines idées, et ne prêtons qu'une attention superficielle à leur force inhérente. Nous nous en servons comme de n'importe quelle machine ordinaire, comme d'un simple outil. Tout en reconnaissant leur utilité dans la vie, nous les traitons comme s'ils étaient eux-mêmes privés de vie. Quand nous voulons les charger d'un plus vivant pouvoir, nous devons nous-mêmes le leur prêter, par des intonations marquées de la voix, par la force

de l'émotion ou l'énergie vitale projetée dans le son, afin d'insuffler au mot-signe conventionnel quelque chose qui ne lui appartient pas en propre. Pourtant, si nous remontons plus avant dans l'histoire du langage, et surtout, si nous en étudions les origines, nous constaterons, je pense, qu'il n'en fut pas toujours ainsi. Les mots possédaient non seulement une vie propre, une vie intense et bien réelle, mais celui qui les prononçait en était plus conscient que nous ne saurions l'être nous-mêmes, avec nos intellects mécanisés et sophistiqués. Cela provenait de la nature primitive du langage qui, probablement, en son premier mouvement, n'était pas conçu, ou ne devrions-nous pas plutôt dire, ne se concevait pas tant comme un représentant des idées distinctes de l'intelligence, que comme un représentant de sentiments et de sensations, d'impressions mentales plus larges, indéfinies, aux qualités finement nuancées, qu'aujourd'hui nous n'avons plus souci de rechercher. Le sens intellectuel, dans toute sa précision, devait être alors un élément secondaire qui prit de plus en plus d'importance à mesure qu'évoluaient simultanément le langage et l'intelligence humaine.

Si le son en vint à exprimer des idées bien précises, cela n'est dû, en effet, à aucune équivalence, naturelle et inhérente, entre le son et son sens intellectuel, car il n'en est aucune – intellectuellement, n'importe quel son pourrait exprimer n'importe quelle signification, à condition que les hommes s'accordent pour leur attribuer une équivalence toute conventionnelle ; il devait y avoir à l'origine cette qualité, ou propriété indéfinissable qu'a le son de faire naître certaines vibrations dans l'âme-de-vie de la créature humaine, dans son être sensible, son être émotif, et dans son être mental encore fruste. Un exemple rendra peut-être plus clair ce que je veux dire. Le mot loup, dont l'origine n'est plus présente à notre esprit, suggère à notre intelligence un certain objet vivant,

rien de plus ; c'est à nous d'imaginer le reste : le mot sanskrit *vrika*, « déchireur », finit par subir le même sort, mais à l'origine il exprimait, dans la relation sensorielle entre le loup et l'homme, ce qui affectait le plus la vie de ce dernier, et il le restituait par une certaine qualité sonore qui l'associait immédiatement à la sensation de déchirement. Cela dut donner au langage primitif une vie puissante, une vigueur concrète, et, en un sens, une force poétique naturelle qu'il a depuis perdue, même s'il a beaucoup gagné en précision, en clarté et en utilité.

La poésie fait aujourd'hui, dans une certaine mesure, un retour en arrière et recouvre, autant qu'elle le peut, et d'une autre manière, cet élément originel. Pour ce faire, elle met d'une part l'accent sur l'image qui remplace ce qu'il y avait de concret dans la sensation, et, d'autre part, s'intéresse davantage à la force suggestive du son, à sa vie, son pouvoir, l'impression mentale qu'il véhicule, et elle lui associe la valeur définie de la pensée – contribution de l'intelligence –, faisant en sorte que ces deux éléments se renforcent mutuellement. Ainsi, elle parvient en même temps à rehausser suffisamment le pouvoir du langage pour qu'il puisse exprimer directement un plan d'expérience plus élevé que le plan intellectuel ou vital, car elle fait ressortir non seulement la valeur intellectuelle définie du mot, non seulement sa puissance émotive ou sensitive, sa suggestion vitale, mais, à travers et par-delà ces éléments qui la soutiennent, elle révèle sa suggestion-d'âme, son esprit. La poésie en arrive ainsi à indiquer des significations infinies par-delà la signification intellectuelle et finie que le mot porte en lui. Elle n'exprime pas seulement l'âme-de-vie en l'homme, comme le faisait le mot primitif, pas seulement les idées de son intellect – ce à quoi le langage sert d'ordinaire aujourd'hui –, mais l'expérience, la vision, les idées, pourrions-nous dire, de cette âme plus haute et plus

vaste en lui. Elle les rend réelles à notre âme-de-vie autant que tangibles pour notre intelligence, et ainsi par le verbe nous ouvre les portes de l'Esprit.

Le style de la prose élève le langage à un degré de puissance bien supérieur à celui qu'il possède couramment, mais au contraire de la poésie, il n'entreprend pas cette plus grande ascension. Il s'appuie fermement sur la valeur intellectuelle du mot, utilise des rythmes que le langage ordinaire néglige, recherche une harmonie générale du mouvement suffisamment fluide, tente d'associer les mots d'une manière agréable et lumineuse qui puisse à la fois satisfaire et éclairer l'intelligence, et s'efforce d'atteindre à une expression plus exacte, plus subtile, plus souple et plus satisfaisante, dont le langage ordinaire, aux méthodes rudimentaires, ne se soucie guère. Un discours plus parfaitement adéquat, plus exact, tel est son premier objectif. Certes, il peut viser plus haut, rechercher une force et une efficacité accrues en recourant à divers artifices du discours, à toute une gamme de moyens rhétoriques pour mieux charmer l'intelligence. Une fois franchie cette première limite, cette mesure juste et forte, mais toujours sobre, il se peut qu'il admette un rythme plus soutenu, stimule l'émotion de façon plus directe et puissante, et séduise un sens esthétique vivifié. Il lui arrive même de faire un usage si libre et si riche de l'image, qu'on pourrait presque le prendre, extérieurement, pour un style poétique; mais ces images, il les emploie de manière décorative, comme autant d'ornements, *alankâra*, ou pour leur efficacité dès qu'il s'agit de donner une vision intellectuelle plus vive de la chose ou de la pensée qu'il décrit ou suggère; il n'utilise pas les images pour cette vision plus profonde et vivante que le poète recherche toujours. En outre, il garde l'œil constamment tourné vers son auditoire et son juge principal, l'intelligence, et s'il fait appel aux autres pouvoirs, c'est seulement parce qu'ils

sont d'importants auxiliaires pour gagner ses suffrages. La raison et le bon goût, deux pouvoirs de l'intelligence, sont, à juste titre, les dieux suprêmes du styliste en prose, tandis que pour le poète, ils ne sont que des divinités mineures.

S'il dépasse ces limites, s'il approche, dans ses propres mesures, d'un équilibre rythmique plus frappant, s'il utilise les images purement et simplement pour nous donner à voir, s'il s'ouvre à un langage au souffle plus puissant, le style de la prose outrepassa alors sa province habituelle et s'approche du domaine de la poésie, ou même y pénètre. Il devient prose poétique, voire poésie pure, une poésie qui se sert des formes extérieures de la prose comme d'un déguisement ou d'une robe flottante. Les pouvoirs caractéristiques, naturels de ce langage sont une adéquation, une efficacité, un pouvoir d'illumination intellectuelle élevé ou subtil, et une satisfaction esthétique délicatement tempérée. Mais le privilège du poète est d'aller au-delà et de découvrir ce langage plus intensément illuminé, ce mot inspiré, cette expression souveraine et indiscutable* où se réalise l'unité d'un mouvement rythmique divin avec une profondeur de sens et un pouvoir d'infinie suggestion qui surgissent directement des sources de l'esprit en nous. Le poète ne la trouvera peut-être pas toujours, ni même souvent, mais la rechercher est la loi qui gouverne son expression, ou du moins son orientation supérieure; et quand il parvient non seulement à la découvrir mais à couler en elle quelque vérité de l'esprit, révélée du plus profond, il profère le *mantra*.

* En anglais, « inevitable ». Comme nous l'avons indiqué brièvement dans notre avant-propos, Sri Aurobindo désigne par ce terme un certain degré de perfection poétique, une harmonie complète et satisfaisante du fond et de la forme, qui peut s'obtenir sur n'importe quel plan : matériel aussi bien que vital, mental autant que spirituel. Ainsi Sri Aurobindo tient-il pour « indiscutables », ou « infaillibles », non seulement certains versets hautement inspirés des Upanishads ou de la Bhagavad Gîtâ, mais des vers de Virgile ou de Shakespeare, ou d'autres encore de Rimbaud et de Mallarmé. (*Note du traducteur*)

Mais dans la quête comme dans la découverte, style et rythme sont tout entiers une expression, un mouvement qui jaillissent de nous sous le coup d'une certaine « excitation » spirituelle provoquée par une vision dans l'âme, vision dont celle-ci est impatiente de se délivrer. Ce peut être une vision de quelque chose dans la Nature ou en Dieu, en l'homme ou dans la vie des créatures ou dans la vie des choses; vision d'une force et d'une action ou de la beauté sensuelle, vision d'une vérité de la pensée, d'une émotion, vision de plaisir ou de douleur, vision de cette vie ou de la vie au-delà. Il suffit que ce soit l'âme qui voie, et que l'œil, les sens, le cœur et le mental pensant deviennent ses instruments dociles. Alors nous tenons la vraie, la grande poésie. Mais si ce pouvoir s'apparente trop à une excitation de l'intellect, de l'imagination, des émotions, des activités vitales cherchant à s'exprimer en des rythmes puissants, si ces éléments ne sont pas embrassés par cette exaltation spirituelle plus ardente, pas suffisamment plongés, immergés, fondus en l'âme, si l'expression n'en sort pas purifiée, rehaussée par quelque transmutation spirituelle, alors nous retombons aux niveaux inférieurs de la poésie, et nous tenons là des œuvres d'une bien plus douteuse immortalité. Et quand le charme s'exerce seulement sur les parties inférieures de notre être, sur le seul mental, nous sortons du vrai domaine de la poésie et approchons des confins de la prose, ou avons affaire à la prose elle-même sous le masque et l'apparence des formes poétiques; l'œuvre se distingue alors du style de la prose seulement – ou principalement – par ses éléments « mécaniques » : une bonne versification et, peut-être, une expression plus compacte, plus captivante, plus dynamique, que le prosateur ne se permet pas, d'ordinaire, d'impartir aux harmonies plus simples, moins exigeantes de son discours. On ne trouvera pas dans cette œuvre, ou pas suffisamment, ce qui fait l'essence même de la poésie.

Car en tout ce que le langage peut exprimer, se trouvent deux éléments : l'élément extérieur ou instrumental, et l'élément réel ou spirituel. Dans la pensée, par exemple, il y a l'idée intellectuelle, ce que l'intelligence nous rend clair et précis, et l'idée-de-l'âme qui dépasse l'élément intellectuel et nous met en rapport étroit, ou nous permet même de nous identifier avec l'entière réalité de la chose exprimée. Il en est de même pour les émotions : ce n'est pas simplement l'émotion que recherche le poète, mais l'âme de l'émotion, ce quelque chose en elle dont notre âme et le monde veulent goûter le délice et pour lequel ils désirent ou acceptent l'expérience émotive. Lorsque le poète tente d'incarner dans ses mots la vérité de la vie ou la vérité de la Nature, son sens poétique appréhende les objets d'une manière analogue. C'est cette vérité plus grande, c'est ce délice et cette beauté qu'il recherche, cette beauté qui est vérité, cette vérité qui est beauté et donc une joie pour toujours, car elle nous apporte la félicité de l'âme elle-même découvrant ses réalités les plus profondes. Cet élément supérieur, le langage plus timide et mesuré de la prose le reflète parfois, mais le style exalté, intrépide de la poésie le rend proche et vivant, et les rythmes les plus sublimes du poème portent sur leurs ailes ce que le style à lui seul ne saurait nous donner. C'est la source de cette intensité qui constitue la marque du langage et du mouvement poétiques. Elle provient de l'insistance de la vision-de-l'âme derrière les mots ; c'est l'exaltation spirituelle de ce voyage du rythme, de cette découverte de soi parmi les îles magiques des noms et des formes, dans ces mondes intérieurs et extérieurs.

CHAPITRE 3

Rythme et mouvement

Le Mantra, l'expression poétique de la réalité spirituelle la plus profonde, est possible seulement lorsque les trois plus hauts degrés d'intensité du langage poétique se rapprochent et fusionnent : une intensité supérieure du mouvement rythmique; une intensité supérieure de la forme verbale et de la substance de la pensée étroitement mêlées, autrement dit du style; et une intensité supérieure de la vision-de-vérité de l'âme. Toute grande poésie naît de l'accord parfait entre ces trois éléments; c'est l'insuffisance de l'un ou de l'autre qui est à l'origine des inégalités, même dans les œuvres des plus grands poètes; et c'est l'absence de l'un quelconque d'entre eux qui est cause des défaillances, des scories, des taches sur le soleil. Toutefois, ce n'est qu'une fois atteint un niveau très élevé de ces trois intensités réunies, que le Mantra devient possible.

D'un certain point de vue, c'est le rythme, le mouvement poétique, qui est de prime importance; car c'est lui le premier élément, fondamental et indispensable, sans lequel tout le reste, quelle qu'en soit autrement la valeur, demeure inacceptable pour la Muse. Un rythme parfait peut même souvent conférer l'immortalité à une œuvre dont la vision est pauvre, et dont le style est loin d'atteindre aux suprêmes intensités. Cependant, par mouvement poétique, nous n'entendons pas simplement le mètre, la forme rythmique, même quand l'excellence technique atteint la perfection; cette perfection n'est qu'un premier pas, une base matérielle. Pour que puisse éclore le véritable accomplissement poétique, il faut qu'à cela

s'ajoute une musique plus subtile et plus profonde, un mouvement rythmique de l'âme qui pénètre la forme métrique et souvent la submerge. À elle seule, la perfection du mètre, si subtile, riche et variée soit-elle, et quand elle satisferait pleinement l'ouïe intérieure, ne répond pas aux buts plus profonds de l'esprit créateur. Car il y a un auditeur intérieur qui revendique ses droits souverains : l'atteindre et le combler est le but véritable du créateur de mélodies et d'harmonies.

Néanmoins, si le mètre – que nous considérons comme le système établi, équilibré, des mesures du son, *mâtrâ* – est la base traditionnelle du mouvement poétique, il est certainement aussi sa base physique la plus appropriée. Une tendance récente dans la poésie moderne – à laquelle nous devons la poésie de Whitman et de Carpenter et les expériences en vers libres en France et en Italie – renie cette tradition et rejette le mètre sous prétexte que c'est une limitation asservissante, voire un artifice frivole ou une falsification du rythme poétique vrai, libre, naturel. C'est là, me semble-t-il, un point de vue qui ne saurait finalement prévaloir, car il ne le mérite pas. En tout cas, il ne pourra certainement pas triompher à moins de se justifier en produisant des rythmes d'une suprême perfection, faisant sombrer dans un état d'infériorité évidente les œuvres les plus sublimes des grands maîtres de l'harmonie poétique du passé. Or cela n'a pas encore été accompli. Au contraire, le vers libre a donné le meilleur de lui-même lorsqu'il s'est soit contenté de rechercher un rythme qui fait plutôt penser à de la prose poétique chantée, soit quand il s'est appuyé sur une sorte de mouvement métrique irrégulier et complexe qui, dans sa loi interne, sinon dans sa forme, rappelle la conception de la poésie chorale grecque.

Lorsqu'il dénigrerait la rime, qu'il avait lui-même utilisée avec tant de maîtrise dans sa poésie de jeunesse, plus belle à défaut d'être aussi sublime, Milton oubliait, ou ignorait, la

valeur spirituelle de la rime, le pouvoir qu'elle a d'imposer et de rendre sensible l'attrait de la récurrence mélodique et harmonique, qui est un élément essentiel du mouvement mesuré de la poésie – ce don qu'elle a d'ouvrir à l'inspiration les portes scellées, cette capacité de suggérer et de révéler la beauté à ce quelque chose de supra-intellectuel en nous que la poésie a pour mission d'éveiller. La technique whitmanienne est victime d'une erreur similaire, mais plus grave encore. Quand les hommes découvrirent le pouvoir qu'ont la pensée et les sentiments d'émouvoir le mental et l'âme et d'en prendre possession lorsqu'ils sont projetés en les mesures fixes et récurrentes du son, ils ne découvrirent pas simplement un procédé artistique mais une vérité psychologique subtile dont la théorie consciente est préservée dans la tradition védique. Et si les Indiens, dans l'antiquité, choisissaient le plus souvent de couler dans les formes métriques tout ce qu'ils souhaitaient voir durer – même leur philosophie, leur science ou leurs lois – ce n'était pas uniquement pour que ce soit plus facile à mémoriser – ils étaient en effet capables d'apprendre par cœur la prose fleuve des Brâhmanas aussi parfaitement que les hymnes védiques ou les Upanishads versifiés –, mais parce qu'ils percevaient que le langage versifié possède une certaine qualité qui le rend plus facilement apte à durer, un pouvoir naturel que le langage non versifié ne possède pas, et qui non seulement confère au son un surcroît d'intensité, mais oblige le langage et les sens à se rehausser afin de s'ajuster parfaitement à ce moule plus rigoureux. Peut-être y a-t-il une vérité dans l'idée védique selon laquelle l'Esprit créateur aurait structuré tous les mouvements de l'univers en *chhandas*, en certains rythmes déterminés du Mot formateur, les mouvements originels du monde ne perdurant, inaltérables, que parce qu'ils demeurent fidèles aux mètres cosmiques. Un équilibre harmonieux, maintenu par un système de récurrences

subtiles est le fondement de l'immortalité dans cette création, et le mouvement métrique n'est rien autre que le son créateur devenu conscient du secret de ses propres pouvoirs.

Il y a cependant toutes sortes de niveaux et de gradations dans l'usage de ce pouvoir. D'une façon générale, l'on s'accorde à donner le nom de poésie à tout langage efficace* coulé dans un mètre vigoureux ou saisissant; bien que cette définition soit si large qu'elle a permis à des Macaulay et à des Kipling d'accéder à des trônes poétiques assez étranges, je ne m'y opposerai pas : la largeur d'esprit est toujours une vertu. Néanmoins, un langage puissant s'accrochant aux pas cadencés d'un mètre astucieux, ne correspond pas à la plus haute description de la poésie; il en a peut-être la forme, il peut en être l'ombre, mais il lui manque l'essence. Il y a toute une poésie, fort abondante – les romances françaises et la plupart des ballades médiévales, par exemple – où le rythme repose uniquement sur les accents du mètre, et le style sur un mode d'expression parfaitement égal, à la limite du supportable; à peine y trouve-t-on un seul vers dont le rythme sonne juste, où l'expression aille droit au cœur. Même dans la poésie européenne plus tardive – qui témoigne pourtant d'une meilleure connaissance de l'art de la versification et du langage – la méthode demeure essentiellement la même, et les poètes qui s'en sont servi ont gagné non seulement les suffrages populaires, mais les éloges du mental critique. Le verdict final veut pourtant qu'il n'y ait dans ces vers rien de plus qu'un bon petit trot de Pégase, un agréable petit galop ou un grand galop pré-tentieux. Ils ont une remarquable endurance – on ne voit pas pourquoi, une fois lancés, ils ne continueraient pas à trotter ainsi pour l'éternité – et portent avec aisance le poète à travers son domaine, mais il ne faut rien leur demander de plus. Ce

* Voir Avant-Propos.

n'est assurément pas dans un tel moule qu'un véritable mouvement de l'âme trouvera aisément à se glisser. Cette forme a néanmoins ses mérites et ses pouvoirs; elle convient à certaines romances, aux chants de guerre, aux chants populaires patriotiques et, probablement, à toute poésie qui se veut un « écho de la vie ». Elle peut faire vibrer, non point notre âme mais notre être vital, comme le ferait une trompette, ou nous exciter comme un tambour. Mais après tout, tambours et trompettes ne nous mènent pas très loin sur le chemin de la musique.

Et même une fois ce niveau largement dépassé, nous n'atteignons pourtant pas aussitôt à ce mouvement-du-son supérieur dont nous venons de parler. De grands, de puissants poètes – les plus grands même, parfois, lorsqu'ils sont moins inspirés – se contentent généralement d'une harmonie ou d'une mélodie déterminées qui satisfont pleinement notre ouïe superficielle et emporte le sens esthétique dans le flot d'un plaisir égal et indistinct; sans peine et sans retenue, leur imagination se jette, fluide ou foisonnante, dans le moule que forment ces harmonies et ces mélodies faciles, et ils n'éprouvent pas le besoin de se surpasser, ni d'exercer un charme plus profond. C'est de la belle poésie. Elle satisfait le sens esthétique, l'imagination et l'oreille; mais son charme s'arrête là. Le rythme une fois perçu, nous n'avons à espérer rien de nouveau, nulle surprise pour l'ouïe intérieure; aucun danger que l'âme ne soit soudain ravie jusqu'en des profondeurs inconnues. Elle est sûre d'être bercée sans heurt au fil de l'onde. Parfois aussi, ce n'est pas tant le fil d'une onde qu'une marche assurée, ou toute autre cadence régulière, comme c'est le plus souvent le cas chez les poètes qui s'adressent davantage à l'intellect qu'à l'oreille; ils s'inquiètent surtout de la chose qu'ils ont à dire, et sont satisfaits quand ils ont trouvé un moule rythmique adéquat où la couler, sans avoir à se soucier d'autre chose.

Cependant, même utilisées avec une application et une adresse consommées, les possibilités du mètre, l'invention de tournures, de procédés, de modulations, de variations rythmiques suffisamment fortes pour satisfaire notre intellect, captiver notre oreille et la tenir en éveil, ne nous mèneront pas encore à ce point plus élevé que nous avons en vue. À certaines périodes de l'histoire littéraire, ce savoir-faire fut poussé fort loin. Les rythmes de la poésie victorienne en sont à mes yeux un exemple; ils mettent en évidence tantôt l'habileté de l'artiste, tantôt celle du technicien classique ou romantique, du prestigieux créateur de mélodies ou d'harmonies, tantôt encore le pouvoir du vigoureux artisan, tantôt même, celle de l'exécutant de solides prouesses métriques. Toutes sortes de facultés instrumentales ont été mises en jeu; mais la seule chose qui manque, sauf en de rares moments, de brèves périodes d'inspiration, c'est l'âme qui, derrière le voile, crée et prête l'oreille à ses propres mouvements supérieurs.

C'est quand l'âme, utilisant l'un quelconque de ces pouvoirs mais s'élevant au-delà, commence à revendiquer directement ses droits et aspire à une satisfaction plus profonde, que le rythme poétique se rapproche de ses niveaux suprêmes, et que les mouvements poétiques atteignent leur perfection; car ceux-ci s'éveillent lorsque l'ouïe intérieure est à l'écoute. Techniquement, disons que cela se produit quand le poète – pour reprendre les mots de Keats – devient avare de sons et de syllabes, économise ses moyens, non point comme un épargnant mesquin, mais afin de tirer plein profit de toutes les possibilités sonores dont il dispose. C'est alors que la poésie s'écarte le plus de la méthode propre à la rythmique de la prose. Celle-ci a pour caractère primordial de rechercher une harmonie générale où chaque partie se tempère afin d'obtenir une certaine tonalité, un certain effet général; même les sons qui soutiennent l'ensemble ou lui donnent du relief, semblent

tout faire pour s'effacer le plus possible afin de ne pas déranger, par un effet particulier trop frappant, l'harmonie générale qui seule est recherchée. La poésie, en revanche, fait grand cas de ses accents et mesures ; elle cherche un rythme défini et soutenu. Mais là encore, tant que le poète ne s'est pas mis en quête des intensités rythmiques supérieures, c'est l'effet général qui prédomine et le reste doit s'y soumettre. Par contre, quand sont atteints les rythmes les plus hauts, les plus intenses, chaque son est exploité au maximum, qu'il s'enfle ou s'atténue, s'affine ou s'épanouisse librement, afin que de l'accord des deux extrêmes naisse quelque chose que le flot harmonique ordinaire de la poésie ne saurait nous donner.

Mais c'est là seulement l'aspect technique, le moyen physique qui permet d'obtenir certains effets. Ce qui est avant tout sollicité dans ce travail, ce n'est pas tant l'intelligence artistique ou l'ouïe physique, que cette chose, en nous, qui essaie de faire surgir l'écho d'une harmonie cachée, de découvrir un secret des infinités rythmiques qui sont en nous. Ce qu'accomplit alors le poète n'est pas un labeur de l'intellect inventif ou du sens esthétique, mais un labeur de l'esprit en lui-même qui cherche à faire surgir quelque chose hors du flot des profondeurs éternelles. Les autres facultés conservent leur place, mais le chef du mouvement orchestral, c'est l'âme – l'âme qui, soudainement, impérieusement s'avance afin que par ses propres méthodes, souveraines et inanalysables, son œuvre s'accomplisse. L'effet produit nous mène aussi près de la musique sans mots que peut le faire la musique des mots, et il possède le même pouvoir de vie de l'âme et d'émotion de l'âme, le pouvoir d'une signification supra-intellectuelle plus profonde. En ces harmonies et ces mélodies supérieures, le rythme spirituel s'empare du rythme métrique qui s'emplit d'une musique – ou parfois même semble roulé dans ses flots, emporté, perdu en elle – dont le mouvement a en vérité un tout autre secret, insaisissable, spirituel.

Telle est l'intensité du mouvement poétique d'où émergent les possibilités d'expression les plus étendues. Lorsque le mouvement métrique demeure la base – qu'il enchâsse ou contienne ou soit lui-même contenu et flotte dans cette musique plus sublime qui le dépasse et fait pourtant ressortir toutes ses possibilités –, alors se fait entendre la musique capable d'exprimer le mantra. C'est le triomphe de l'esprit incarné sur les difficultés et les limitations de l'instrument physique. Et celui qui écoute, n'est-ce point cet autre esprit plus vaste, éternel et pourtant identique dont l'Upanishad dit qu'il est l'ouïe de l'ouïe, lui qui est à l'écoute de tout ce qui écoute; et « derrière les fluctuations des mots et du langage », ce sont les harmonies profondes, indiscutables de sa propre pensée et de sa propre vision qu'il écoute.

CHAPITRE 4

Style et substance

Le rythme est de toute première importance pour l'expression poétique, car c'est le mouvement du son qui porte sur ses vagues le mouvement de la pensée dans le mot ; et c'est l'image-du-son musicale qui aide le mieux à remplir, étendre, affiner, approfondir l'impression de la pensée, ou l'impression émotionnelle ou vitale, portant le sens au-delà de lui-même jusqu'à l'expression de ce qui est intellectuellement inexprimable – pouvoir dont la musique a toujours eu le secret. D'une façon générale, cette vérité était mieux comprise, ou en tout cas plus souvent sentie par les anciens que par le mental et l'oreille de nos poètes modernes, peut-être parce qu'ils avaient plus qu'aujourd'hui l'habitude de chanter, déclamer ou psalmodier leur poésie, tandis que nous nous contentons de la lire, ce qui fait ressortir l'élément intellectuel ou émotif, mais rabaisse indûment la valeur rythmique. Par ailleurs, la poésie moderne est parvenue, sur le plan du style et de la pensée, à un pouvoir de suggestion beaucoup plus subtil, plus fin et minutieux, plus curieux et profond que n'en pouvaient posséder les anciens – en y perdant, peut-être, un peu de sa puissance, de sa grandeur, de son ampleur simple et naturelle. Les anciens n'auraient pas, aussi facilement que les modernes, admis au rang des grands poètes de médiocres rythmiciens, ni pardonné, ignoré ou loué chez les plus grands les défaillances, la rudesse ou la crudité du rythme, sous prétexte que le style et le contenu ont du pouvoir.

Compte tenu de l'idée qui oriente notre recherche – tracer l'origine du mantra –, nous aurons à faire les mêmes

distinctions pour le style que pour le rythme poétiques, puisque là encore nous voyons que tout style possédant quelque puissance, et moulé dans une forme rythmique quelconque, est admis au rang de poésie. Mais de quel genre de pouvoir s'agit-il, et dans ce genre, de quel degré d'accomplissement? Il y a toute une poésie, signée par des écrivains qui connaissent aujourd'hui la notoriété, ou dont la renommée est solidement établie, que l'on est bien obligé de consigner dans la région-frontière de la demi-poésie, car son principe d'expression ne s'est pas suffisamment écarté de celui de la prose. Ces poètes semblent oublier que si le premier objectif de la prose, en matière de style, consiste à définir et cerner un objet, un fait, un sentiment ou une pensée pour l'intelligence appréciative, avec toute la clarté, le pouvoir, la richesse ou tout autre embellissement de la présentation dont il peut enrichir son dessein primordial, le style poétique a, quant à lui, pour but principal de rendre la chose représentée vivante pour la vision imaginative, la sensibilité émotive intérieure, le sens spirituel, le sentiment de l'âme et la vision de l'âme. Lorsque l'expression manque totalement de puissance, et ne nous émeut d'aucune manière, la distinction devient vraiment sensible, et de tels écrits nous disons sans hésiter que ce sont bien des vers, certainement pas de la poésie. Mais quand la pensée a quelque force, ou la substance quelque richesse, et qu'en outre l'expression ne manque pas de puissance, les fausses valeurs ont plus de chance de prévaloir, et toute une époque littéraire peut fort bien s'établir sur cette frontière, ou se laisser fourvoyer au point d'exalter et de vénérer indûment cette demi-poésie.

Comme les arts qui lui sont apparentés – peinture, sculpture et architecture –, la poésie séduit l'esprit humain par des images significatives, et le fait que dans ce cas l'image soit mentale et verbale et non matérielle, ne constitue pas une

différence foncière. Le pouvoir fondamental du mot poétique est de nous faire voir, pas de nous faire penser ou sentir ; la pensée et le sentiment* doivent surgir de la vision, ou plutôt, être contenus en elle, mais la vision demeure la conséquence première, le pouvoir primordial du langage poétique. Le poète doit en effet nous faire vivre en l'âme et en le mental et le cœur intérieurs ce que nous vivons d'ordinaire dans le mental extérieur et les sens et, en conséquence, nous faire d'abord voir par l'âme, dans sa lumière et avec sa vision plus profonde, ce que d'ordinaire nous voyons, d'une façon plus hésitante et limitée, par nos sens et notre intelligence. Comme le savaient les anciens, il est le voyant, et pas simplement le faiseur de rimes, ni le jongleur ou le rhapsode ou le troubadour, pas simplement non plus le penseur du vers et de la strophe. Il voit au-delà de la vision du mental de surface et trouve le mot révélateur : non seulement le mot adéquat ou efficace, mais le mot illuminé et illuminateur, le mot inspiré, le mot indiscutable qui nous force, nous aussi, à voir. Trouver ce mot, c'est là toute la tâche du style poétique.

Selon la définition moderne, le poète séduit l'imagination et non l'intellect. Mais il y a de nombreux genres d'imagination : l'imagination objective qui visualise avec force les aspects extérieurs de la vie et des choses ; l'imagination subjective qui visualise avec force les impressions mentales et les impressions émotives qu'ils ont le pouvoir d'éveiller dans le mental ; l'imagination qui se plaît au jeu des fictions mentales et que nous nommons fantaisie poétique ; l'imagination esthétique qui trouve sa joie dans la seule beauté des mots et des images, et ne voit rien au-delà. Si toutes ont leur place en poésie, elles ne donnent au poète que son matériau, ne

* Je parle ici du sentiment émotif ou sensitif extérieur, pas du sens spirituel, du frémissement de l'âme qui accompagne invariablement la vision de l'âme.
(*Note de l'auteur*)

sont que les premiers instruments dans la création du style poétique. L'imagination poétique primordiale ne se limite pas à la reproduction, même la plus subtile, des choses extérieures ou intérieures, ni au jeu le plus riche et délicat de la fantaisie, ni aux images et aux mots parés des plus belles couleurs. Elle est créatrice, non point du concret ou du fictif, mais d'une réalité supérieure ou suprême; elle voit la vérité spirituelle des choses – dont il existe aussi de nombreuses gradations – qui peut prendre pour point de départ soit la réalité immédiate, soit l'idéal. Le but de la poésie, qui est aussi celui de tout art véritable, n'est pas une imitation photographique, ou autre imitation réaliste, de la Nature, ni un vernis et une peinture romantiques, ni un embellissement idéal de son image, mais une interprétation – au moyen des images qu'elle-même nous fournit, pas seulement sur un plan mais sur les nombreux plans de sa création – de ce qu'elle nous dissimule mais qu'elle est prête, si nous savons l'approcher de la vraie manière, à nous révéler.

Tel est le vrai but de la poésie – vrai parce que suprême, essentiel – auquel le mental humain ne parvient que pas à pas. Au début, il en paraît fort éloigné. Le mental commence en effet par suspendre au fil des vers ses idées, ses sentiments et ses sensations les plus évidents et extérieurs, dans un langage correct mais de médiocre qualité. Cependant, même quand il devient plus adéquat et plus efficace, ce n'est souvent encore qu'une adéquation et une efficacité vitales, émotives ou intellectuelles. Il existe une forte poésie vitale qui captive nos sensations et notre sentiment de la vie, comme celle de Byron en général, ou les œuvres les moins inspirées du théâtre élisabéthain; une forte poésie émotive, qui remue nos sentiments, nous fait ressentir et nous renvoie l'image la plus vive des passions humaines; une forte poésie intellectuelle qui satisfait notre curiosité pour la vie et ses rouages,

traite de ses « problèmes » psychologiques ou autres, ou qui nous aide à modeler nos pensées d'une manière efficace et frappante, et que, souvent, l'on ne peut s'empêcher de citer en exemple. Notre mental et notre âme de surface trouvent du plaisir à ces choses, et la joie qu'ils y goûtent, fût-elle des plus vive, est certainement tout à fait légitime au cours de notre ascension ; mais si nous nous en contentons, nous ne grimperons jamais très haut sur la montagne des Muses.

Le style de cette poésie correspond en général à sa substance ; car entre le mot et la vision une certaine équation tend à s'établir, bien qu'elle ne soit en aucun cas parfaite ni générale. La poésie nous met constamment en présence de cette force du style vital, du style émotionnel, du style intellectuel, et nous devons les distinguer du langage de l'imagination spirituelle supérieure. Ce plus parfait langage ne se satisfait pas d'une expression puissante des pensées et des sentiments. À titre d'exemple, nous dirons qu'il ne se contente pas, pour exprimer sa perception de la douleur du monde, de composer un vers plein d'une force sentimentale bon marché, tel celui de Byron :

There's not a joy the world can give like that it takes away,*¹

ou de se faire l'écho d'une vérité opposée, dans le style vigoureux et enjoué de Browning :

God's in his heaven –
All's right with the world,²

ou encore, entre les deux, à égale distance, ces vers de Pope, poète à l'intelligence aiguë et toujours exemplaire :

* Voir traductions en fin d'ouvrage.

Who sees with equal eye, as God of all,
A hero perish, or a sparrow fall.³

Peut-être est-ce là le langage poétique ou semi-poétique de la pensée et des sentiments; ce n'est pas le langage de la réelle vision poétique. Notons cependant que ces trois poètes effleurent certaines idées dont l'expression plus profonde, jaillie de la vision d'un grand poète, pourrait atteindre aux ultimes sommets de la révélation poétique. Sur le plan des sensations émotives, le vers de Byron est comme le point de départ de ce pessimisme à l'égard du monde, et de la libération spirituelle qui en résulte, qu'exprime ce verset de la Gîtâ :

anityam asukham lokam imam prâpya bhajasva mām⁴

Il suffit de comparer le style et le rythme propres à chacun – sans même s'occuper du contenu –, pour voir la différence entre les deux niveaux, inférieur et supérieur, de la poésie. Le langage de Browning naît d'un tempérament marqué par une solide bonne humeur; il ne touche pas en nous aux sources plus profondes de la vérité; un tempérament opposé pourrait fort bien en sourire, sourire de cette vigoureuse grandiloquence et de son optimisme pompeux. En fait les vers de Pope, parce qu'ils sont poétiquement inadéquats, falsifient une grande vérité contenue dans l'enseignement de la Gîtâ : la vérité de l'équanimité divine. N'ayant pas lui-même vu cette vérité, Pope ne peut nous la faire voir. Les images significatives qu'il emploie, tout comme sa perception de la vérité, sont intellectuelles et rhétoriques; ce ne sont pas des figures poétiques.

Il existe un style poétique supérieur, qui n'atteint pourtant pas encore le niveau que nous nous sommes fixé dans notre ascension. Ce n'est plus un langage poétique doté d'une force

simplement intellectuelle, vitale ou émotive, mais au contraire, ou en outre, un style authentiquement imaginatif, animé d'une vision, tant objective que subjective, offrant une certaine, souvent même une grande beauté ; animé aussi, parfois, d'un certain, souvent d'un grand mais indéfini pouvoir de l'âme, qui porte vers les hauteurs le mouvement des mots et celui du rythme. Son intensité varie : nous trouvons maints exemples de ses niveaux inférieurs dans la poésie de Chaucer, lorsque le poète, bridant son pouvoir d'observation, donne libre cours à son imagination ; chez Spenser également, à un niveau plus élevé. Pour les intensités supérieures, nous pourrions, pour un certain genre de poésie, citer au hasard Milton, le Milton de la première période, ou, dans un autre genre, des poètes comme Keats ou Shelley qui ont une réelle vision spirituelle. En vérité, la poésie anglaise coule en général entre ces rives. Mais cela ne constitue pas non plus l'intensité suprême du verbe poétique révélateur, d'où jaillit le Mantra. Cette poésie possède un certain pouvoir de révélation, mais la vision plus profonde reste néanmoins revêtue de quelque chose de plus extérieur ; parfois aussi la recherche d'une beauté décorative, parfois quelque autre recherche délibérée du mental poétique, recouvre, de sa beauté plus extérieure – beauté des images, beauté des pensées, beauté des émotions –, l'intention plus profonde de l'esprit en nous, en sorte que nous devons ici encore la rechercher par-delà les images au lieu qu'à travers elles ce soit l'esprit lui-même qui nous saisisse. On y trouve certes un plaisir élevé, dont la nature n'a rien d'anti-spirituel, mais on ne touche toujours pas à ce point où le plaisir se coule, ou plutôt se fond en le pur Ânanda spirituel, l'extase de la révélation poétique créatrice.

Quand cette intensité-là est atteinte, tout le reste peut être présent, mais tout est alors porté sur les flots puissants d'une vision spirituelle qui a enfin trouvé son langage inspiré

et indiscutable. Les autres éléments, ou l'un quelconque d'entre eux, sont présents, mais soumis et transfigurés pour atteindre à leur plus haute concentration de lumière et de ravissement poétiques. Cette intensité n'appartient à aucun style en particulier, ne dépend d'aucune formule, d'aucune conception particulière de la diction poétique. Elle peut être l'apogée du style imagé, décoratif, si fréquent chez Kâlidâsa et Shakespeare; ou l'apogée de cette expression directe et dépouillée, quand le langage semble servir au poète de tremplin presque impalpable pour bondir dans l'infini; ce peut être aussi la compacte intensité d'un langage utilisant à volonté la forme imagée ou la forme dépouillée, mais où chaque mot s'emplit de tous les rythmes, de toutes les pensées qu'il est en son pouvoir de suggérer. Intrinsèquement pourtant, cette intensité ne dépend d'aucune de ces choses; ce n'est pas un style, mais le style poétique lui-même – le Verbe. Elle crée et porte avec elle ses propres éléments, plus qu'elle n'est créée par eux. Quelles que soient ses formes extérieures, c'est en tout cas le seul style qui soit approprié au Mantra.

CHAPITRE 5

La vision poétique et le Mantra

Cette suprême intensité de style et de mouvement, qui constitue le sommet de l'aspiration poétique et de son expression, le point au-delà duquel les éléments esthétiques, vitaux et intellectuels du langage poétique pénètrent dans l'élément spirituel, trouve sa plus parfaite justification lorsqu'elle est le corps d'une haute, large ou profonde vision spirituelle; en cette vision, le sens vital, la pensée, l'émotion, le charme de la beauté dans la chose découverte et dans son expression – car toute sublime parole poétique est découverte –, s'élèvent sur les vagues de l'inspiration poétique culminante et se coulent dans l'extase de la vision. Chez les moins grands poètes, ces moments sont rares : lumineuses surprises, visitation des anges; chez les grands, ce sont des jaillissements plus fréquents; mais chez les plus grands, ils abondent car ils naissent d'une vision et d'un langage poétiques toujours disponibles; cette faculté a ses hauts et ses bas, mais elle ne fait jamais entièrement défaut à ces maîtres incontestés du verbe expressif.

Le pouvoir de vision est le pouvoir même du poète, comme la pensée discriminatrice est le don essentiel du philosophe et l'observation analytique le génie naturel de l'homme de science. Le *kavi** était, dans la conception des anciens, le voyant et le révélateur de la vérité; bien que nous nous

* Mot sanskrit pour « poète ». En sanskrit classique, ce terme s'applique à tout faiseur de vers ou même de prose, mais dans le sanskrit védique, il désigne le poète-voyant qui a vu et découvert le mot inspiré exprimant sa vision. (*Note de l'auteur*)

soyons aventurés fort loin de cet idéal, au point de ne plus demander au poète que de charmer nos oreilles et distraire notre sens esthétique, toute grande poésie n'en préserve pas moins, instinctivement, quelque chose qui, dans son but et sa signification mêmes, rappelle cette orientation supérieure. Au vrai, la poésie, comme tout art, doit essayer de nous donner à *voir*; et puisque c'est aux sens intérieurs qu'elle s'adresse – l'oreille n'est que sa porte d'entrée physique, et même alors, c'est en réalité l'ouïe intérieure qu'elle cherche à séduire –, et que son but est de nous faire vivre en nous-mêmes ce que le poète a incarné dans ses vers, c'est une vision intérieure qu'il ouvre en notre être; or cette vision intérieure doit être en lui suffisamment intense avant qu'il puisse l'éveiller en nous.

C'est pourquoi les plus grands poètes ont toujours été ceux dont la vision interprétratrice et intuitive de la nature, de la vie et de l'homme était large et puissante, et dont la poésie jaillissait de cette vision et l'exprimait en des paroles de révélation suprêmes. Homère, Shakespeare, Dante, Vâlmîki, Kâlidâsa, si différents soient-ils à tous autres égards, partagent cette qualité qui est la marque distinctive de leur grandeur. Au fond, ce n'est pas tant à un pouvoir supérieur de la pensée, ni à un plus grand luxe d'images, ni même à une force plus pénétrante dans l'expression des passions et des émotions qu'ils doivent leur suprématie; ces qualités, ils les possédaient peut-être, l'un se montrant plus doué dans un domaine, tandis qu'un autre excellait ailleurs; mais ces pouvoirs étaient une aide pour leur expression poétique plus qu'ils n'en étaient l'essence ou l'origine. Un court essai de Bacon contient souvent plus de « pensée » que toute une pièce de Shakespeare, et pourtant, pas même une centaine de cryptogrammes ne pourraient faire de lui l'auteur de ce théâtre; comme il en donna la preuve lorsqu'il essaya d'écrire de la poésie, la nature même de son pouvoir intellectuel et sa façon de s'exprimer, typique

du penseur-philosophe né, le gênaient dans son expression poétique. C'est ce constant jaillissement de formes, de pensées et d'images, nées de sa prolifique vision intérieure de la vie, qui fit de Shakespeare, quelles que soient par ailleurs ses carences, le suprême poète-dramaturge. La vision est le don poétique fondamental. L'archétype du poète dans un monde d'idées originelles est en quelque sorte une âme qui voit, en elle-même et comme elle-même, ce monde et tous les autres mondes, Dieu et la Nature et la vie des êtres; et de son centre, elle fait surgir les vagues d'un rythme créateur et de mots-images qui deviennent le corps expressif de sa vision. Les grands poètes sont ceux qui, dans une certaine mesure, reproduisent cette création idéale*, *kavayah satyashrutah* : ils sont les voyants de la vérité poétique et entendent sa parole.

Le mental moderne aurait plutôt tendance aujourd'hui à accorder une valeur prédominante à la pensée dans la création poétique. Nous vivons encore à une époque où les problèmes de la vie et du monde suscitent un trouble profond, une immense fermentation intellectuelle, une époque qui voit l'intelligence humaine se développer de façon prodigieuse – souvent au détriment d'autres pouvoirs qui ne sont pas moins nécessaires à la connaissance de soi –, afin de se mesurer à la vie et de la maîtriser. Toujours, et par bien des chemins, nous essayons de déchiffrer l'énigme des choses, le cryptogramme des mondes que nous avons résolu de lire, et de le déchiffrer à l'aide de notre intellect; et d'une manière générale, nous sommes beaucoup trop occupés à vivre et à penser pour avoir le loisir de faire silence et de voir. Nous attendons que par sa maîtrise du langage, le poète nous aide

* « Création idéale » : une création par le pouvoir de l'Idée. Sri Aurobindo désigne par ce terme le principe supérieur dont nos idées mentales ne sont qu'une traduction imparfaite et déformée. Dans ses écrits ultérieurs, Sri Aurobindo lui donnera le nom de « Surmental ». (*Note du traducteur*)

dans notre entreprise. Plutôt que des chants d'une beauté parfaite ou une vaste vision créatrice, nous réclamons de lui un message pour notre intellect désemparé qui cherche son chemin. C'est pourquoi nous entendons parler constamment de la « philosophie » du poète – car même l'enjoliveur de lieux communs le plus invétéré est gratifié de force par ses admirateurs d'une philosophie – ou de son message : le message de Tagore, le message de Whitman. Ainsi, nous demandons au poète, non point d'être le divin rhapsode ou le voyant inspiré des mondes, mais un philosophe, un prophète, un instructeur, voire une sorte de prédicateur moral ou religieux. Il est par conséquent nécessaire de préciser notre point de vue : lorsque nous assignons au poète le rôle de voyant de la Vérité et cherchons la source de la grande poésie dans une vision large, révélatrice de la vie ou de Dieu, ou des dieux, ou de l'homme, ou de la Nature, nous ne voulons pas dire qu'il lui faille nécessairement détenir une philosophie intellectuelle de la vie ou un message pour l'humanité – qu'il choisit d'exprimer en vers parce qu'il a le don du rythme et de l'image –, ni qu'il doive trouver une solution aux problèmes de son époque ou soit venu avec pour mission d'améliorer l'espèce humaine, « laissant le monde dans un meilleur état que celui dans lequel il l'a trouvé », selon la formule. Lui-même, en tant qu'homme, peut fort bien posséder ces qualités ; mais moins il les laissera prévaloir sur ses dons poétiques, mieux cela vaudra pour sa poésie : elles pourront lui servir de matériau, exercer sur elle une influence, à condition que l'esprit poétique les transmue en une vision et en la vie même ; mais elles ne sauraient être son âme ni son but, ni la loi de son activité créatrice et de son expression.

Le poète-voyant voit autrement, pense d'une autre manière, et sa façon de s'exprimer diffère entièrement de celle du philosophe ou du prophète. Le prophète annonce la Vérité comme

étant la Parole, la Loi ou le commandement de l'Éternel; il délivre un message. Le poète nous montre la Vérité en tant que pouvoir créateur de beauté, en tant qu'image ou symbole, nous la révèle dans les ouvrages de la Nature ou dans ceux de la vie, et son œuvre est alors accomplie; nul besoin qu'il en soit ouvertement le porte-parole ou le messenger officiel. Le rôle du philosophe est de discriminer, de saisir la Vérité et d'établir des rapports intelligibles entre ses divers éléments et aspects; celui du poète est de saisir ces aspects de la Vérité dans leurs rapports vivants et de leur donner corps, ou plutôt – car c'est là un langage par trop philosophique – de percevoir ses traits, et dans l'exaltation de cette vision, de créer en la beauté de son image.

Le prophète peut certes abriter un poète. Souvent, sa voix se fait entendre et le message direct du prophète baigne alors dans l'atmosphère radieuse de la vie. Après nous avoir enjoint « de ne point songer au lendemain », il peut par des images nous révéler la beauté de la vérité qu'il énonce : images de la vie de la Nature, image du lis; il peut aussi établir un lien entre cette vérité et la vie humaine par des apologues ou des paraboles. Le philosophe, quant à lui, peut recourir à la couleur et à l'image afin de donner quelque repos, une teinte plus douce à la lumière crue de la raison, et semer sur les sentiers arides de l'abstraction la rosée bienfaisante de la poésie. Mais ce sont là des ornements, et non la substance de son œuvre; et si le philosophe donne à toute sa pensée une substance poétique, il cesse d'être un philosophe, un penseur, et devient un poète-voyant de la Vérité. C'est pourquoi les métaphysiciens les plus intransigeants ont peut-être raison de refuser à Nietzsche le nom de philosophe; car Nietzsche ne pense pas, il voit; vision trouble ou limpide, juste ou déformée, mais vision toujours, par le regard du voyant plus que par le cerveau du penseur. Par ailleurs, on peut trouver de

la très belle poésie débordant de l'enthousiasme d'une parole prophétique, ou dont le contenu est en majeure partie, voire entièrement philosophique; mais cette poésie prophétique ne nous livre aucun message direct, seulement une masse d'inspirations sublimes, exprimées en pensées et en images; or cette poésie philosophique n'est poésie, et ne subsiste comme telle, qu'autant qu'elle se distingue de la méthode, du mode d'expression, de la façon de voir propre au mental philosophique. Ce doit être une vision qui s'épand en un flot d'images-pensées, non une pensée essayant d'observer la vérité et de discerner sa province, ses limites, ses clôtures.

Les poètes de l'antiquité n'avaient pas clairement saisi cette distinction; aussi voyons-nous même de puissants poètes essayer de mettre en musique des systèmes philosophiques, voire des sujets plus prosaïques encore, Hésiode et Virgile allant jusqu'à versifier un traité d'agriculture! À Rome, où le mental esthétique manqua toujours d'une certaine finesse de perception, les deux plus grands poètes furent victimes de cette conception funeste, dont les conséquences demeurent une leçon et un avertissement pour toutes les générations futures. En dépit de la majestueuse énergie qui la soutient, l'œuvre de Lucrèce ne doit sa survie qu'à de splendides digressions dans le royaume de la poésie pure, et les Géorgiques de Virgile ne doivent la leur qu'à de très beaux fragments, de ravissants tableaux de la Nature et à la splendeur des mots et des images; mais chez l'un comme chez l'autre, le contenu est en général une matière sans vie qui a flotté jusqu'à nous sur le fleuve du Temps, sauvée par la seule beauté du décor. C'est en Inde, et en Inde seulement, peut-être, que ce genre d'entreprise philosophique fut une fois ou deux couronné de succès: dans la Gîtâ et les Upanishads et dans quelques œuvres mineures qui les ont prises pour modèle. Mais la différence est de

taille. La Gîtâ doit son succès poétique au fait qu'elle s'est donné pour point de départ une situation, un moment capital et critique de la vie – qui constitue son point de vision, sa référence constante –, ainsi qu'à sa méthode qui consiste à se saisir tantôt d'une expérience spirituelle, tantôt d'un moment ou d'une phase de la vie intérieure, et à les couler dans le moule de la pensée; encore que délicate, cette opération peut néanmoins s'inscrire dans les limites du langage poétique. Mais quand l'élément métaphysique y devient trop pesant, lorsque la Gîtâ se perd dans un dédale de définitions et d'arguments philosophiques – comme c'est le cas dans deux ou trois des derniers chapitres –, la voix poétique succombe sous le poids, jusqu'à tomber parfois au niveau de la prose versifiée la plus plate. Les Upanishads ne sont pas non plus l'expression d'une pensée philosophique, mais, plus encore que la Gîtâ, celle d'une vision spirituelle; ces versets millénaires sont un jaillissement d'intuitions spirituelles, les flammes du feu ardent de l'expérience mystique, les vagues d'un océan intérieur de lumière et de vie, et elles se projettent dans le langage et les cadences de la poésie car c'est là leur langage naturel et qu'un mode d'expression plus intellectuel eût dénaturé leur vision.

Nous avons aujourd'hui suffisamment clarifié nos perceptions esthétiques pour ne pas commettre l'erreur des poètes romains; mais la tendance intellectuelle, sous une forme plus subtile, fait encore preuve d'un dangereux esprit d'empêchement. Car nous avons ce besoin d'instruire, nous sommes enclins à observer et critiquer la vie – il ne saurait y avoir définition plus périlleuse que celle de « critique poétique de la vie » donnée par Arnold, malgré l'épithète salvatrice –, c'est-à-dire à simplement revêtir, sous des formes poétiques, une conception critique ou philosophique de la vie, au détriment de notre vision. Par ses finesses intellectuelles, par le mariage

facile de l'idée abstraite et de l'image concrète, l'allégorie semble vouloir envahir à nouveau le domaine poétique, et il est d'autres symptômes de cette maladie intellectuelle dont nous sommes presque tous atteints. Aussi est-il bon de redire que le pouvoir naturel de la poésie réside dans la vision qu'elle exprime, pas dans son contenu intellectuel, et sa fidélité envers ce principe originel de vision demeure sa sauvegarde ; sa conception, sa pensée, son émotion, sa présentation, sa structure, doivent émerger de cette vision, ou s'y élever avant d'assumer leur forme définitive. La vision poétique des choses n'est pas une critique, ni une vue intellectuelle ou philosophique de la vie, mais une vue de l'âme, une saisie par la perception intérieure. Le Mantra, lui non plus, en sa substance comme en sa forme, n'est pas l'énoncé poétique de vérités philosophiques, mais la révélation ou l'intuition rythmiques jaillies de la vision de l'âme : vision de Dieu et de la Nature, vision du monde et de la vérité intérieure – occulte pour notre regard extérieur – de tout ce qui le peuple, des secrets de leur vie et de leur être.

Dans notre effort pour définir le point de vue de l'Art sur la vie, nous ne cessons d'établir des distinctions – entre la nécessité, par exemple, de traiter un sujet de façon subjective ou objective, selon une vision réaliste ou idéaliste – qui nous égarent plus qu'elles ne nous éclairent. Certes, il se peut qu'un poète paraisse exceller dans la présentation concrète des choses, et fasse preuve de maladresse, ou d'une moindre assurance, lorsqu'il cherche à saisir ce qui est purement subjectif, tandis qu'un autre se meut librement dans les mondes subjectifs et se montre quelque peu dépaycé dans le concret. Or tous deux peuvent être de remarquables poètes. En y regardant de plus près, nous constatons pourtant que si une certaine objectivité est nécessaire pour donner vie à un poème, et faire ressortir la chose vue, il est vrai aussi que la présentation

la plus objective naît d'une vision intérieure, d'un processus créateur subjectif, ou, en tout cas, d'une interprétation et d'une transmutation personnelles de la chose vue. En réalité, ce que le poète crée jaillit de lui-même et non de ce qu'il voit extérieurement : cette vision extérieure ne sert qu'à stimuler la vision intérieure. Autrement, l'œuvre du poète ne serait qu'une construction mécanique, un assemblage, et non une création vivante.

L'objectivité pure et simple rabaisse l'art au niveau de la photographie ; et l'effort pour réduire la vision subjective jusqu'à sa presque disparition, afin d'obtenir une représentation exacte des choses, convient à la science, pas à la poésie. Il est donc peu probable que nous atteignons ainsi à une vérité ou une réalité plus grandes, tout au contraire ; car la représentation scientifique, si valable soit-elle dans son propre domaine, celui des sens et de la raison observatrice, n'est pas une vérité pour l'âme. Ce n'est pas la vérité intégrale ni la vision totale des choses : la science nous livre seulement leurs processus, leurs mécanismes, leur loi mécanique et non leur vie et leur esprit intérieurs. C'est là l'erreur du réalisme – de sa théorie, en tout cas, car dans la pratique il est très différent de ce qu'il entend ou prétend être. L'art réaliste ne nous donne pas et ne peut nous donner une représentation scientifiquement exacte de la vie, car l'Art n'est pas et ne saurait être la Science. Il procède en revanche à une sélection arbitraire de motifs, de formes et de couleurs – mélange tantôt de bleus, de gris et de marrons ternes, de blancs sales, de jaunes sordides, tantôt de noirs et de rouges violents, et le résultat est parfois une œuvre puissante, parfois un cauchemar. L'art idéaliste fait d'autres choix, et produit des œuvres fortes, nobles, colorées, ou d'une beauté tendrement nuancée, des travestissements ou des rêveries trompeuses. Ces distinctions n'offrent aucune sécurité ; de toute façon, on ne saurait

établir de règles pour le poète, puisqu'il doit nécessairement se fier à ce qu'il est et à ce qu'il voit ; la seule chose dont il doive s'assurer, c'est qu'il œuvre du dedans, à partir d'un centre poétique vivant, et ne s'exile pas en des points de vue artificiels.

Selon notre présente perspective, disons que le poète est libre de faire ce qui lui plaît, dans tout ce qui ne touche pas à l'essentiel. Le contenu intellectuel peut prévaloir dans son œuvre, ou la substance vitale prédominer. Il peut recourir à une présentation simple et puissante, ou à un pouvoir direct d'interprétation. Il peut faire de ce monde son texte, ou aller se promener dans des régions au-delà, ou s'envoler droit jusqu'au pur empyrée de l'infini. Pour atteindre au Mantra, il partira de la couleur d'une rose, du pouvoir ou de la beauté d'un personnage, de la splendeur d'une action, ou encore, se détachera de tout cela pour pénétrer le secret de son âme et ses mouvements les plus cachés. La seule chose indispensable, est qu'il soit capable d'aller au-delà des mots et des images qu'il emploie, au-delà des formes qu'il perçoit, qu'il ne se laisse pas limiter par eux, afin de pénétrer dans la lumière de cela qu'ils ont le pouvoir de révéler et de les en inonder, jusqu'à ce qu'ils débordent de ses suggestions, ou semblent même se perdre et disparaître en cette révélation et cette apocalypse. Au degré ultime, le poète lui-même disparaît dans ce qu'il voit ; la personnalité du voyant se perd dans l'éternité de la vision, et l'Esprit de toute chose semble alors être seul à dévoiler souverainement ses propres secrets.

Toutefois, la vision poétique, comme toute autre chose, suit nécessairement l'évolution du mental humain et, selon l'époque ou le lieu, elle a ses ascensions et ses chutes, ses périhélies et ses aphélie. D'ordinaire, elle suit toujours le même cycle : une brusque ascension précipitée vers un rapide déclin. Le regard de l'homme primitif est tourné vers le

monde physique environnant ; ce qui l'intéresse, c'est l'histoire de la vie, de ses idées et ses émotions les plus élémentaires ; il ne voit que l'homme et son univers, ou s'il voit les autres mondes et leurs dieux et leurs êtres, c'est encore comme une image, rehaussée et magnifiée, de son propre univers physique. Il attend peu de la poésie : une vision plus dynamique des choses familières, choses réelles et choses qu'il imagine habituellement, qui l'aidera à élargir cette vision, à ressentir ces choses plus intensément, et qui l'inspirera peut-être à les vivre avec un regain de puissance. Par la suite – mais cette transition peut être brève ou carrément sautée –, vient une période où il sent la joie, la curiosité, l'aventure enrichissante de la force vitale qui s'épanouit en lui, la passion et la romance de la vie, et il attend que l'art et la poésie expriment ces choses dans tout leur éclat, il cherche satisfaction dans leur charme et leur pouvoir qui s'exercent sur lui par le truchement de l'imagination et des émotions. Puis, il commence à intellectualiser, mais toujours sur le même sujet ; désormais, il attend du poète une vision des choses qui soit éclairée par la raison inspirée, gracieusement modelée par la joie limpide et vigoureuse que son sens esthétique commence à éprouver. Une poésie vitale qui séduit l'imagination par l'entremise du mental sensoriel et des émotions, et une poésie qui interprète la vie pour l'intelligence, sont les fruits de ces âges. La poésie ultérieure aura toujours tendance à retourner à ces formes, avec une intelligence affinée et une expérience enrichie de la vie. Mais une fois arrivée là, elle ne peut aller plus loin, et entre alors dans une période de décadence.

La poésie peut certes accomplir de grandes choses dans ces limites et durant la vie brève qu'elle insuffle à une littérature, mais il est évident que le poète éprouvera quelque difficulté à atteindre une vision plus profonde, car il lui faut s'appuyer entièrement sur la pensée et la forme extérieures ; il doit s'y

soumettre, puisqu'elles sont les seuls appuis sûrs qu'il connaisse, et s'efforcer autant que possible de saisir quelque vérité au-delà, malgré leur voile épais qui le sépare d'une plus vaste lumière. Mais si le mental de l'homme commence à voir de façon plus intime les forces à l'œuvre derrière la vie et les pouvoirs que nous dissimule notre existence subjective, il se peut aussi qu'un niveau plus élevé soit atteint et que l'élan poétique se renouvelle et perdure. Alors le poète pourra essayer de révéler ces étendues et ces mobiles insoupçonnés, et n'utiliser le symbole physique, vital ou intellectuel extérieur que pour suggérer de plus grandes choses. Un niveau supérieur encore peut être atteint, atteints aussi de plus immenses profondeurs, de plus larges horizons, si l'âme au cœur des choses se rapproche de l'homme, ou si d'autres mondes que le monde physique s'ouvrent à lui. Et la complète libération de la vision poétique, sa vision la plus profonde et le pouvoir qui la rend capable d'accomplir son œuvre suprême, se manifesteront lorsque les esprits les plus développés seront en possession du spirituel lui-même, et que toute une époque se tiendra au seuil de sa révélation.

Aussi ne suffit-il pas que la poésie porte le mot et le rythme à un haut degré d'intensité; elle doit pouvoir les emplir d'une intensité de vision correspondante et toucher à des domaines d'expérience de plus en plus élevés, ou de plus en plus intérieurs. Or cela ne dépend pas seulement du pouvoir de vision individuel du poète, mais de la mentalité de l'époque et du pays, du niveau de pensée et d'expérience qu'elle a atteint, de l'adéquation de ses symboles, de la profondeur de sa réalisation spirituelle. Ainsi, nous trouvons à l'occasion chez un poète mineur vivant à une grande époque des vers qui surpassent, en leur genre, les œuvres d'immortels moins fortunés. La poésie religieuse écrite dans les langues indiennes plus récentes, nous touche par la ferveur de certaines de ses

révélations que nous ne trouvons pas chez les grands classiques, bien qu'aucun poète du Moyen Âge ne puisse égaler la puissance d'un Vâlmiki et d'un Kâlidâsa. Les littératures européennes modernes n'atteignent pas en général à la perfection grecque de l'harmonie et des formes, mais elles nous offrent par contre ce que les plus grands poètes grecs ne possédaient pas, et ne pouvaient posséder. Et pareillement, de nos jours, un poète de second rang, dans ses moments d'inspiration, peut atteindre à une vision qui comble infiniment plus notre âme profonde que ne le font les visions d'un Shakespeare ou d'un Dante. Mais la plus grande des promesses nous vient de l'âge nouveau qui se lève, à condition que l'espèce humaine réalise les hautes et vastes possibilités qui commencent à s'ouvrir à elle, qu'elle ne s'enlise pas dans les marécages du vital et ne reste pas ligotée dans l'enclos matérialiste; car ce sera un âge où tous les mondes, retirant leurs écrans, commenceront à s'entrouvrir au regard de l'homme, l'invitant à en faire l'expérience. L'homme sera proche alors de la révélation de l'Esprit dont ils sont, selon notre choix, les voiles d'obscurité, les formes et les symboles signifiants, ou le vêtement transparent. On ne saurait dire encore à laquelle de ces réalisations le destin nous conduit.

CHAPITRE 6

L'évolution nationale de la poésie

L'œuvre du poète dépend non seulement de ce qu'il est lui-même et de l'époque où il vit, mais de la mentalité de la nation à laquelle il appartient, des traditions et du milieu spirituel, intellectuel, esthétique qu'elle lui procure. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il soit, ou doive être absolument limité ou conditionné par son milieu, ou se considérer seulement comme une voix du mental national, ni que, prisonnier d'une certaine tradition, il soit incapable de tracer un chemin nouveau, original. Dans les pays qui, au prix de considérables difficultés, sont en train de recouvrer une forte conscience nationale, comme c'est aujourd'hui le cas pour les Indiens et les Irlandais, ce type de nationalisme conscient, dans le domaine littéraire, peut devenir, pour un temps, une idée vivante et une puissante motivation. Chez d'autres nations qui ont connu une vie collective intense, influençant profondément chaque individu, ou chez celles qui ont su préserver un sens aigu de la grandeur de leur culture et de leurs traditions, les éléments plus stables de cet héritage peuvent exercer une influence très consciente sur le mental des poètes. Soutenant et limitant à la fois les esprits plus faibles, elles offrent au génie le pouvoir exceptionnel de créer des formes toujours belles, et une perfection qui nous comble. Pourtant, ce n'est pas là une condition indispensable à la naissance de la grande poésie. Le poète, ne l'oublions jamais, est lui-même la source de sa création, et il possède le droit inaliénable de suivre librement le souffle de l'esprit qui l'anime, à condition qu'il satisfasse dans son œuvre aux règles

de la beauté poétique. Les formes extérieures propres à son époque, à son pays, ne lui fournissent qu'un point de départ et une partie de ses matériaux, et, dans une certaine mesure – par l'éducation, par la pression subconsciente et automatique du milieu – déterminent l'espace ouvert au libre jeu de son esprit poétique.

Nous ne sommes pas non plus tenus de souscrire à la théorie de « l'homme et de son milieu », ni au dogme établi par l'école de critique historique qui nous demande d'étudier tous les antécédents, toutes les circonstances et influences, tous les lieux où le poète a vécu, tout ce qui a contribué à « créer » l'homme et son œuvre, comme s'il n'y avait pas en lui quelque chose d'autre d'où provient toute la différence – quelque chose qui a fait de lui l'homme qu'il est, distinct des autres hommes. On suppose que de cette étude scientifique détaillée va jaillir une évaluation correcte de sa poésie, alors qu'une telle méthode ne permettrait même pas nécessairement de le comprendre sur les plans historique ou psychologique; en effet, nous pouvons très facilement lire en lui et dans son œuvre des choses qui furent peut-être présentes à ses yeux et dans son entourage, mais qui jamais ne s'enracinèrent profondément en son être. En tout cas, nous ne formulerons certainement pas un jugement poétique correct si nous introduisons tant d'éléments contingents et accessoires qui obscurcissent notre impression directe et spontanée. La vraie méthode d'appréciation se situe en fait aux antipodes : nous devons nous adresser directement au poète et à son œuvre pour en connaître le fond, car nous y trouverons tout ce que requiert une vraie recherche esthétique et poétique. Nous serons libres, ensuite, d'aller chercher ailleurs tout autre éclaircissement mineur, ou de remuer ciel et terre afin de satisfaire notre curiosité scientifique et historique. Si nous suivons cet ordre plus naturel, les éléments contingents

trouveront probablement leur juste place, et la fraîcheur et l'authenticité de notre appréciation poétique auront une chance de préserver leur vie et leur éclat. Cette théorie de la critique historique n'en contient pas moins une certaine vérité – sans rapport avec sa méthode extérieure, et par conséquent irréaliste – qui peut effectivement nous aider à saisir quelque chose d'important, voire d'essentiel, sinon pour notre appréciation poétique, du moins pour le jugement intellectuel que nous portons sur un poète et sur son œuvre.

La poésie, comme tout ce qui aspire à la perfection, comporte toujours deux éléments : d'une part la substance vraie, éternelle, et, d'autre part, les limitations et les contingences qu'introduit l'élément temporel. Le premier seul importe vraiment et toujours, c'est lui qui doit déterminer notre jugement final, notre verdict absolu, ou plus exactement, notre réaction fondamentale vis-à-vis de la poésie. Après tout, le poète n'est autre qu'une âme ayant choisi, pour exprimer l'esprit éternel de la Vérité et de la Beauté, quelques-unes des infinies variations de la beauté, et le mot pour instrument. Et c'est à l'âme sœur en nous qu'il s'adresse, cette âme qui recherche ce même esprit et lui répond. Quand cette réponse est la plus pure, son éveil le plus direct, le plus ardent, notre faculté d'appréciation poétique gagne une sûreté et une intensité souveraines. Disons que c'est alors la réponse de l'impersonnel, qui goûte en nous la beauté créatrice, au créateur et interprète impersonnel de la beauté chez le poète ; car c'est l'esprit impersonnel de la Beauté et de la Vérité qui cherche à s'exprimer à travers sa personnalité ; et c'est cela, et non son intelligence personnelle, qui trouve son verbe propre et qui, dans ses plus grands moments d'inspiration, semble créer par son intermédiaire. Or cet Impersonnel ne s'intéresse qu'à l'idée créatrice et au motif de la beauté qui aspire à s'exprimer ; sa seule intention est de trouver l'expression parfaite,

le mot indiscutable, le rythme révélateur. Tout le reste est secondaire, contingent, c'est le matériau brut et le moyen circonstanciel de cette entreprise fondamentale.

Il faut certes tenir compte de la personnalité du poète et de celle de son auditeur ; l'une donne le niveau et la forme de la réussite accomplie, l'autre détermine la nature du jugement intellectuel et esthétique que son charme suscite. De leur affinité ou de leur discordance dépend la relation qui s'établit entre eux, et de là provient aussi l'élément personnel dans notre appréciation et notre jugement de sa poésie. Cet élément personnel ou temporel comporte toujours une grande part de pure contingence qui limite ou égare notre jugement plus qu'elle n'aide efficacement à le former. Nous pouvons d'ailleurs constater l'étendue de cette immixtion quand nous tentons d'évaluer la poésie contemporaine.* Constamment nous voyons des critiques doués pourtant d'une perspicacité et d'une sûreté de goût remarquables, émettre les jugements les plus étonnamment faux – que ce soit pour louer ou pour dénigrer – lorsqu'ils doivent rendre un verdict sur leurs contemporains. Cela s'explique par le fait qu'une foule d'influences fortuites, que l'époque et le milieu mental dans lequel nous vivons imposent à notre mentalité, exercent une trop grande domination et déforment ou colorent le point de vue que notre regard mental porte sur son objet. Mis à part cette intrusion paralysante, il y a néanmoins toujours, dans notre personnalité du moment, quelque chose d'essentiel qui a plus de valeur et qui mérite d'être entendu. Tous, en effet, nous sommes des âmes développant notre nature inachevée dans un effort constant pour devenir un avec l'esprit dans la

* Ou même la poésie récente : le jugement dédaigneux que les poètes du dix-neuvième siècle portaient sur ceux du dix-huitième, et le rejet non moins méprisant, par les poètes du vingtième, des demi-dieux déchus de l'ère victorienne, en sont des exemples. (*Note de l'auteur*)

vie, sous les multiples formes de la manifestation et par des voies multiples. Dans toutes les activités de la vie et du mental, on retrouve en outre ce principe de « capacité variable », *adhikâra*, propre au yoga indien, principe qui, compte tenu des capacités actuelles de la nature humaine, détermine, selon ses modalités propres, le droit qu'a chaque homme de suivre telle ou telle voie de yoga ou d'union avec le Divin ; et quels que soient par ailleurs ses mérites ou ses limitations, cette voie est pour lui la meilleure car c'est celle qui l'aide le plus personnellement. Ce que nous sommes capables d'apprécier dans la poésie, et, à plus forte raison, le mode d'appréciation poétique qui nous est propre, est précisément ce qui, dans la poésie comme en nous-mêmes, peut nous aider le plus et qui, pour l'instant tout au moins, est donc aussi ce qui nous convient le mieux dans notre effort pour entrer en communion avec la Beauté universelle ou transcendante, au moyen des idées et des mobiles révélateurs et des formes suggestives de la création poétique.

Tel est l'aspect individuel de l'élément personnel ou temporel. Cependant, nous sommes tous également liés – nous-mêmes, le poète et son œuvre – à un mouvement plus vaste, ou plutôt, au même mouvement, celui de l'âme de toute l'humanité et de l'âme individuelle engagées dans un même effort, vers un même but. Dans la poésie, cela prend la forme d'une sorte d'évolution qui part de ce qui est objectif et se tourne vers l'intérieur, puis de l'intérieur vers le plus intime, le spirituel ; cette évolution suit bien des courbes, bien des détours, bien des cycles, elle retourne souvent à d'anciens mobiles, anticipe mal les mobiles futurs, mais, dans l'ensemble et jusqu'à un certain point, elle est une croissance et un progrès, un perpétuel labeur d'élargissement de soi et de découverte de soi. Rien ne pourra mieux nous aider à former notre jugement et notre appréciation de la poésie dans

son aspect historique, que d'avoir justement une idée claire de cette évolution. Cela signifie que nous jugerons la poésie du point de vue de l'évolution de l'esprit humain et selon la conscience plus subtile et l'expérience plus large que ce progrès nous apporte. Or ce mouvement général, nous le voyons s'élaborer, assumant diverses formes, suivant diverses lignes de progrès, se servant de l'âme des nations et des peuples – somme toute peu nombreux – qui sont parvenus à s'exprimer avec vigueur par les activités du mental, par l'art, la pensée, la poésie. Certes, ces activités mentales ne forment ni n'expriment la totalité du mouvement, ni ne constituent la vie tout entière d'un peuple ; elles représentent ses points culminants, ou, chez les deux ou trois peuples qui ont puissamment développé en eux la force spirituelle, le sommet ultime, hormis le sommet spirituel. Et c'est chez ces quelques peuples que nous distinguons le mieux ce caractère et ce but intérieurs de chacune des lignes du mouvement, que ce soit la ligne poétique, la ligne artistique ou celle de la quête religieuse et spirituelle.

Cette évolution générale a ses cycles, ses âges naturels ; mais comme pour les âges de pierre, de bronze ou autres découverts par les archéologues, ils n'apparaissent pas au même moment chez tous les peuples où cette évolution a eu lieu, ni ne sont identiques. De surcroît, ils ne se suivent pas toujours selon le même ordre rigoureux ; il y a parfois des retours en arrière, ou d'extraordinaires anticipations, de violents revirements. Car l'Esprit dans le monde se meut plus librement dans le domaine psychologique que dans le domaine physique. Par ailleurs, il se peut que l'esprit de l'espèce anticipe les mobiles d'une strate supérieure de développement psychologique tout en continuant de vivre la vie commune dans la strate inférieure. Ou même, s'étant fermement hissé à un plus haut niveau de développement, il peut

lui arriver de faire un brusque retour en arrière, de reprendre un ancien mobile inférieur pour voir comment il se comporte une fois modifié, soulevé ou élargi, ou ne fût-ce qu'affiné, par les mobiles et les pouvoirs du milieu supérieur. En outre, on trouve ici un réseau très complexe de tendances et d'influences subconscientes ou supraconscientes voilées ou à demi voilées, agissant sur cette partie de nous-mêmes, relativement restreinte, qui est consciente de ce qu'elle fait. Ainsi, bien souvent, une nation, dans son effort pour s'exprimer, est à la fois aidée et limitée par ce que l'évolution de son moi passé a laissé derrière elle – ce moi défunt qui pourtant vit encore.

C'est ce qui permit à l'esprit indien de se saisir avec force du mobile spirituel à une époque où la masse du peuple vivait une vie laborieuse, extérieure, et où sa mentalité ordinaire était fortement extériorisée et objective. Il réussit à exprimer les plus grandes expériences spirituelles – si difficiles à couler dans le langage – en des formes et des images propres à la vie physique la plus simple et à la mentalité courante la plus extérieure, les convertissant en des symboles physiques du monde supraphysique; puis, par une rapide libération, en leur prêtant sa propre voix, créant ainsi la poésie sacrée des Védas et des Upanishads. Une Italie riche de tout le passé gréco-romain put ainsi s'emparer, sur le plan intellectuel, des mobiles de la chrétienté catholique et leur donner une expression précise et suprêmement poétique dans la poésie de Dante, tandis que toute l'Europe germanisée balbutiait encore ses pensées primitives dans les accents infantiles de romans versifiés, ou les profilait dans la pierre gothique. Ses succès, elle ne les remporta que dans les formes les plus matérielles du principe spirituel. Ailleurs, et sur une autre voie, nous voyons l'Italie s'emparer du mobile de vie romantique – point de rencontre du Celte et du Teuton –, et, ce faisant, perdre complètement l'élément celte sentimental tout imprégné de

mysticisme. Elle l'italianisera dans la poésie sensuelle du Tasse, et fera du reste un jeu intellectuel, mi-imaginatif, mi-satirique, en recourant aux mobiles superficiels du roman versifié, tournure obligée de l'esprit roman italianisé. L'esprit anglais, par contre, débarrassé de la culture latine et tenant longtemps à distance la mentalité celte – exilée dans les montagnes de l'Écosse ou parquée au-delà de la Pale* en Irlande –, suivit avec une remarquable fidélité la courbe et les étapes naturelles de l'évolution psychologique de la poésie. Il lui fallut en effet plusieurs siècles pour parvenir au mobile intellectuel, et davantage encore pour s'approcher tant soit peu d'une orientation spirituelle encore trop intellectualisée pour trouver vraiment la pleine intensité de l'esprit. Elle ne perçut que les premiers miroitements d'une vision fugitive.

Chaque nation, chaque peuple possède généralement, ou développe en son être un certain esprit, une forme d'âme particulière de l'âme commune de l'humanité, ainsi qu'une loi de sa nature déterminant les lignes et les courbes de son évolution. Tout ce qu'elle tire de son milieu, elle essaie naturellement de l'assimiler à cet esprit, de le transmuier en la substance même de cette forme d'âme, de le rendre docile et conforme à la loi de sa nature. Tout ce qu'elle exprime de son être est conforme à cet esprit, à cette âme, et sa poésie, son art, sa pensée, sont l'expression de ce moi et des potentialités plus grandes du moi vers lesquelles elle s'oriente. Chaque poète et son œuvre font partie de ce mouvement, mais ils ne sont pas pour autant limités par le caractère et les formes extérieures du mental national de leur époque; ils peuvent les transcender. L'âme du poète est alors pareille à une étoile, et demeure à l'écart; son œuvre peut même apparaître non

* « The Pale » : la région se trouvant sous la juridiction britannique depuis l'invasion de 1170. (*Note du traducteur*)

seulement comme une variante prenant ses distances par rapport au mental national, mais comme une révolte contre ses limitations. La personnalité du poète n'en est pas moins profondément enracinée dans l'esprit de son temps, et même les libertés qu'il prend, même ses révoltes sont un effort pour faire émerger ce qui est latent et refoulé, ou, en tout cas, ce qui tente de surgir depuis les profondeurs secrètes de l'âme du tout pour s'incarner dans la forme d'âme de la nation. Apprécier à sa juste valeur l'évolution nationale de la poésie et ses rapports avec le poète et son œuvre, ne peut qu'être fructueux, à condition de les observer, non pas tant du point de vue des choses extérieures à la poésie, que de celui de son esprit propre, et des formes et des mobiles qui la caractérisent.

CHAPITRE 7

Le caractère de la poésie anglaise – 1

De toutes les langues européennes modernes, on peut dire, sans risque sérieux de se tromper, que c'est la langue anglaise qui a produit la poésie, sinon toujours la plus grande et la plus parfaite, du moins la plus riche, la plus foncièrement puissante, la plus débordante d'énergie et de génie naturel. Nulle part le jeu sans entraves de l'énergie et du pouvoir poétiques ne s'est montré aussi opulent et n'a donné, avec pareille constance, d'aussi brillantes récoltes. Étrangement pourtant, la poésie et la littérature anglaises eurent, sur la formation de la culture européenne, une influence beaucoup moins marquée que celle d'autres langues, dont l'énergie poétique et créatrice inhérente était cependant inférieure. Il leur fallut en tout cas attendre une époque relativement récente avant de produire un effet tant soit peu dynamique, et même alors, leur influence directe resta limitée et pas toujours durable.

Un simple aperçu suffira à montrer l'ampleur de cette limitation. Considérons par exemple la production artistique en Europe : celle-ci a été imprégnée et pour une large part façonnée par le mental poétique de la Grèce et de Rome ; elle a été aussi, au moins en partie, marquée par l'influence à peine moins profonde de la poésie italienne ; la prose et la poésie françaises – la poésie à un moindre degré –, ont contribué, plus que toute autre littérature, à modeler la tournure moderne du mental européen et son mode d'expression ; dans l'Espagne de Calderón et l'Allemagne de Goethe, les flambées éphémères de pouvoir créateur ont également exercé

sur elle une influence immédiate et puissante, encore que temporaire ; la jeune littérature russe, enfin, compte, bien que de manière plus subtile, parmi les forces culturelles les plus vives de l'époque récente. Mais à l'exception de Richardson et de Scott et, plus récemment, de Dickens pour le roman, et hormis les effets considérables qu'eut pour la poésie la découverte bien tardive de Shakespeare sur le continent ; hormis le déferlement, aussi soudain que véhément, de l'influence byronienne qui contribua tant à imposer cette note de révolte et ce pessimisme, mi-sensuel mi-sentimental, qui demeure l'un des traits les plus marquants de la littérature européenne contemporaine et lui donne sa tonalité – de nos jours encore, Shakespeare et Byron sont les seuls grands poètes anglais dont les noms soient en général connus sur le continent, et qui aient joui d'une réelle notoriété –, nous voyons la littérature de langue anglaise, et surtout sa poésie, s'épandre en un large courant marginal, recevant toujours beaucoup du corps central de la culture européenne, mais lui apportant fort peu en comparaison. Cette insularité – quand il s'agit de donner, non de recevoir – est ici un phénomène prononcé, qui réclame une explication.

Si nous en cherchons les causes – car il est bien évident qu'une si faible influence ne saurait être imputée à une quelconque perversité ou au caractère obtus de la mentalité européenne, mais doit être due à quelque insuffisance ou à un grave défaut dans la littérature anglaise –, nous découvrirons, je pense, à condition de ne pas y jeter un regard par trop anglicisé, que cette poésie pourtant si riche et vigoureuse porte en elle-même l'ample justification de ses échecs. La poésie anglaise, en effet, est puissante mais imparfaite, forte en son esprit mais incertaine et hésitante en sa forme ; extraordinairement stimulante, elle ne nous comble pourtant jamais entièrement. Elle vise haut, mais ses succès ne sont

pas à la hauteur de ses efforts; et surtout, son imagination l'emporte en puissance sur sa pensée; en vérité, elle n'a pour ainsi dire jamais été réellement un instrument majeur pour l'expression de la pensée visionnaire du poète, jamais non plus ses rapports avec la vie ne furent vraiment féconds. Son histoire est davantage une suite de grands accomplissements individuels, que le reflet d'une solide tradition nationale; ce fut dans l'ensemble une série de révolutions poétiques sans grande continuité intérieure. Disons qu'elle ne se donna jamais une grande idée, ou une grande vision de la vie en lesquelles elle aurait pu se reconnaître, et capables d'exprimer l'attitude spirituelle de la nation ou suffisamment puissantes pour déterminer, dès les premiers temps, des formes artistiques autonomes et personnelles. Or c'est précisément lorsqu'une nation a trouvé cette attitude spirituelle où elle se reconnaît, et qu'elle a atteint une forme artistique satisfaisante pour l'exprimer, que sa poésie peut acquérir un réel pouvoir au sein de la culture générale du monde. Car la nation qui se reconnaît elle-même ne manquera pas d'être reconnue par les autres; et de la même façon, celle qui atteint à la forme parfaite de son caractère inné sera la plus apte à former les autres et marquera le développement de la mentalité générale de l'humanité.

Un ou deux exemples suffiront à illustrer la différence considérable entre ces deux tendances. Aucune poésie n'a eu une influence aussi puissante que la poésie grecque; aucune n'est à mes yeux aussi parfaite et satisfaisante, dans ses limites – limites qui sont d'ailleurs bien réelles et même, jugées dans la vaste perspective du mental moderne ondoyant et multiforme, plutôt étroites. Mais sur sa propre trajectoire, cette poésie fit preuve d'un pouvoir, d'une perfection infaillibles. Depuis ses origines et jusqu'à la fin, elle traita des divers aspects de la vie à partir d'un seul et large point de

vue; dans ses œuvres, elle s'appuyait toujours sur la raison inspirée, recourait à une observation intellectuelle lumineuse et harmonisait toutes ses activités en les soumettant à la règle d'un sens esthétique éclairé et épuré; malgré les changements qu'elle eut à subir, jamais elle ne s'écarta de ce mobile et de cette méthode qui constituent l'essence même de l'esprit grec. Elle était d'ailleurs très consciente de ce mobile, le reconnaissait clairement et lui demeura toujours fidèle, ce qui lui permit de réaliser une beauté artistique et une forme d'expression parfaitement adéquate et satisfaisante qui nous touchent comme s'il se fût agi d'un miracle accompli sans peine, et qui ont fait l'admiration de tous les âges ultérieurs. Même à l'époque de sa décadence, la poésie grecque préserva suffisamment de ce pouvoir pour exercer une influence formatrice sur la poésie latine.

La poésie française est beaucoup plus limitée, beaucoup moins puissamment inspirée, car elle s'intéresse à la vie du point de vue non de la raison inspirée, mais de l'intellect au penser clair; non du sens esthétique éclairé, mais du sentiment émotif. Ce sont là ses deux pouvoirs constants; le premier lui donne sa matière grise, le second sa ferveur, sa grâce, son charme poétiques. À travers tous les bouleversements du siècle dernier, toutes les apparentes révolutions culturelles, l'esprit français est resté fidèle, dans le domaine poétique, à ces deux mobiles qui en sont le cœur, et c'est pourquoi il a presque toujours trouvé dans ses œuvres une forme originale et satisfaisante. C'est à l'association de ces deux éléments, un mobile clair et dynamique et une forme satisfaisante, qu'elle doit d'avoir exercé, à certaines époques, une immense influence sur les autres littératures européennes. Le pouvoir culturel de la poésie des autres langues peut lui aussi s'expliquer par des causes similaires. Mais quels furent l'esprit spécifique et la forme distinctive de la poésie anglaise? Assurément, il y a un

certain esprit anglais qui ne peut manquer de se refléter dans sa poésie ; mais comme il n'est pas clairement conscient de lui-même, il se reflète de façon obscure et confuse, et il a toujours été en guerre contre lui-même ; oscillant constamment d'un mobile à l'autre, il n'est jamais parvenu à les réconcilier, à les unir. Aussi sa forme a-t-elle souffert. En vérité, il n'a jamais possédé un principe d'expression formelle inné, original, qui aurait pu devenir, à travers tous les changements, le reflet extérieur d'un esprit clair ayant repris connaissance de lui-même.

La poésie d'une nation ne constitue qu'un aspect de son expression de soi, et nous saisirons mieux ses particularités si nous l'étudions dans ses rapports avec l'aspiration générale du peuple, sur les plans du mental et de l'action. Quand nous cherchons quelle fut la contribution de la nation anglaise à la vie et à la culture humaines, notre regard est frappé par de surprenantes lacunes. Celles-ci sont particulièrement profondes dans le domaine artistique. La musique anglaise est un zéro absolu, la sculpture anglaise un vide que rien ne parvient à combler, et l'architecture ne vaut guère mieux*. Quant à la peinture, illustrée par quelques noms célèbres, jamais elle n'a représenté une grande tradition artistique ni une force culturelle vraiment marquante, et ne mérite qu'une mention du bout des lèvres si l'on songe aux splendeurs de l'art italien, espagnol, français, hollandais ou flamand. Lorsque nous approchons du domaine de la pensée, nous avons l'impression d'un curieux mélange, comme si nous étions en rase campagne et que surgissaient soudain devant nos yeux des montagnes aux cimes imposantes. Nous trouvons de grands philosophes, mais pas de grande tradition philosophique,

* Mis à part l'art gothique, et même là, on n'y trouve pas la splendeur des richesses passées qui s'est manifestée sur le continent. (*Note de l'auteur*)

deux ou trois penseurs remarquables, mais pas une école de pensée de haut renom, et nombre des plus grands noms de la science, mais pas de culture scientifique nationale. Et pourtant, dans tous ces domaines il y eut de brillants accomplissements et l'influence qu'ils eurent sur la pensée européenne fut souvent considérable, parfois même capitale. En revanche, lorsque nous nous tournons vers les affaires de la vie matérielle et pratique, alors c'est la prééminence absolue : que ce soit pour la science et les inventions mécaniques, pour la politique, le commerce et l'industrie, la colonisation, les voyages, les explorations, la domination de la terre et l'exploitation de ses ressources, l'Angleterre a été, jusque récemment, le principal sinon le seul dirigeant du monde, créant toutes ses formes et façonnant tous ses mobiles.

Ce singulier partage des capacités nationales est fondé sur certaines particularités raciales : d'une part la dominante anglo-saxonne, et, par ailleurs, les éléments celtiques et scandinaves qui l'avivent, l'affinent, la renforcent, lui donnent pouvoir et initiative. Ce mélange a rendu le mental national étonnamment dynamique et pratique, l'a doté de toute la vigueur, de la patience, du zèle teutoniques, et s'il n'a pas toute sa lourdeur et sa rudesse, il en conserve suffisamment pour n'être pas trop instable ni trop sensible aux chocs de la vie ; autrement dit, il en a fait une nation qui occupe indiscutablement la première place dans le domaine de l'intelligence pratique et pour tout ce qui concerne les réalités et les difficultés pratiques de l'existence. Au reste, elle n'y parvient pas par le pouvoir d'une pensée intellectuelle lucide, ni par la force de l'imagination, ni par une intuition mentale, mais plutôt par un fort instinct vital, une sorte d'intuition dynamique expérimentale. Nulle spiritualité, mais un solide sens éthique ; aucun pouvoir inné de la pensée et du verbe, mais un don très marqué pour l'action ; aucun jeu délicat des

émotions, aucun élan soudain de sympathie, mais une énergie et une force de volonté débordantes. Tel est le premier élément constitutif du mental national. L'autre, l'esprit celtique – submergé, ne s'imposant jamais qu'à demi – est doté de qualités exactement opposées : une spiritualité inhérente, un don de l'expression, une imagination vive, brillante, une intelligence alerte et lumineuse, une grande force émotive, la sympathie du cœur, l'amour spontané de ce qui relève du mental et plus encore de ce qui le dépasse, legs d'une antique tradition mystique et d'une culture séculaire tombée dans l'oubli – oubliée par son mental, mais qui coule encore dans ses veines, vibre encore dans ses fibres nerveuses plus subtiles. Relégué au second plan dans la vie, cet élément – qui vient modifier les traits plus rudes du caractère anglo-saxon, les traverse et en corrige les excès, tantôt épurant et tonifiant, tantôt amplifiant démesurément la force et le dynamisme normands et scandinaves –, c'est peut-être dans la poésie anglaise qu'il révèle le meilleur de lui-même, là qu'il est le moins gêné, le moins découragé ; nous le voyons monter fréquemment à la surface et de là, œuvrer avec une certaine vigueur, avec un pouvoir véhément mais emprunté, tel un esprit captif délivré pour un jour de vacances, mais qui se retrouve, avec un compagnon sauvage, dans un parc qui ne convient guère à sa nature. C'est du ferment de ces deux éléments, du mouvement vigoureux mais chaotique créé par leur fusion ou leur opposition, que naissent la grandeur et les limitations de la poésie anglaise.

CHAPITRE 8

Le caractère de la poésie anglaise – 2

Quel genre ou quelle qualité poétiques sommes-nous en droit d'attendre d'un mental national ainsi constitué ? La tournure anglo-saxonne y prédomine et, dans ces conditions, une littérature poétique aurait tout aussi bien pu ne pas naître du tout. Les nations teutonnes, dans ce domaine, ont brillé par leur silence, ou par leur extrême discrétion. Après les épopées primitives, les rudes sagas et les Nibelungen, il faut attendre jusqu'à une époque fort récente pour entendre à nouveau un langage poétique, et encore manque-t-il de richesse et d'abondance. L'Allemagne, si féconde pourtant dans les sphères musicale, philosophique et scientifique, n'a que rarement connu ces grands jaillissements du verbe poétique : une brève matinée de puissance illuminée par le calme, large et immuable flamboiement du génie de Goethe et par les flammes vagabondes de Heine, suivie d'un long silence crépusculaire. Au Nord, çà et là, un génie solitaire : Ibsen, Strindberg. En Hollande, autre pays teutonique où se développa un art d'une puissance imposante, mais presque entièrement « objective », la poésie reste muette*. On dirait qu'il y a encore quelque chose de trop épais, de trop lourd dans la composition du caractère teuton, jusque dans sa force et sa profondeur, pour que la lumière éthérée et le feu du verbe poétique puisse se frayer librement un chemin à travers l'enveloppe intellectuelle et vitale. Qu'est-ce donc qui

* Je ne prends pas ici en considération les poètes contemporains ; il ne serait pas très prudent de se fier aux grandes célébrités de notre époque qui demain, peut-être, auront décliné pour occuper un rang plus modeste. (*Note de l'auteur*)

empêcha le mental anglais de devenir aussi taciturne? Sans doute le mélange de différentes races, qui sublima ce caractère physique puissant mais lourd, par l'apport d'un élément plus vif, plus impétueux; sans doute le génie celte submergé exerça-t-il une pression sur ces éléments, intervenant comme une force décisive pour libérer et exalter l'esprit poétique. Un accident heureux apporta en outre sa nécessaire contribution : la refonte de la langue teutonne sous les influences française et latine. Celles-ci lui donnèrent des formes plus limpides, plus fluides, et en firent un matériau linguistique raffiné, certes difficile à manier mais suffisamment malléable, suffisamment souple pour que la Poésie puisse y produire ses effets les plus larges et les plus subtils – suffisamment exigeant aussi pour l'obliger à mettre en œuvre ses suprêmes énergies. Le langage acquiert ainsi une substance qui, sans être trop âpre ni trop rebelle, ne nous tente pas non plus par sa trop grande facilité, mais offre une certaine résistance intrinsèque. De chaque obstacle surmonté, l'artiste sort ainsi fortifié, et son langage exprime tantôt la beauté, tantôt un pouvoir concentré. Tel est essentiellement le caractère de la langue anglaise.

L'Angleterre nous offre en tout cas l'exemple d'une longue période de production poétique ininterrompue. Parti du constat que c'est un mental national à forte dominante anglo-saxonne, ou plus exactement, anglo-normande, qui chercha à s'exprimer dans cette poésie, nous devrions normalement nous attendre à ce qu'elle se fonde – oublions pour l'instant l'émergence de l'élément celte – sur une puissante représentation des formes de la vie extérieure, le portrait alerte et énergique d'une action et de caractères saisis dans le vif de l'action, qu'elle nous montre les dehors agréables ou mélancoliques de la Nature, le jeu robuste de la volonté et des passions, le flot impétueux d'une création poétique vitale et physique débordante d'énergie. Nous pourrions

même y chercher de fréquentes digressions vers des thèmes et des motifs dont la prose demeurera toujours l'instrument privilégié; nous ne devrions pas davantage être surpris d'y trouver un prétendu néoclassicisme qui fait de ces choses la plus grande part de son royaume et se complaît avec délice dans une « critique » béate et sans surprise de la vie extérieure, préférant aux formes et aux sujets plus authentiquement poétiques, la poésie de la controverse politique ou religieuse, la poésie didactique, la satire. Peut-être y trouverons-nous aussi un grand pouvoir narratif, et un puissant théâtre de caractères et d'intrigue, mais certainement pas un usage plus profond des formes narrative et dramatique – à la rigueur une analyse dramatique des caractères efficace; un élément romantique également, typiquement teuton, extérieur et sensuel, attrayant pour la vie et les sens, mais privé de la touche du romantisme celte, à l'imagination si belle et si délicate, au mysticisme quasiment spirituel; nous pourrions même y percevoir assez fréquemment les rudiments d'une réflexion, voire d'une philosophie poétiques; placide ou vigoureuse, prompte et directe ou d'une robuste puissance, il manquerait pourtant à cette poésie la finesse et la subtilité de la pensée poétique qui jaillit spontanément de la clarté de l'intellect latin. Et y trouverait-on (mais rien n'est moins sûr) une certaine « forme », celle-ci, dans le meilleur des cas, encore que d'une claire sobriété, ou solidement équilibrée, n'aurait pas le caractère supérieur des formes où domine une pensée créatrice à la fois haute et profonde, ni celui, plus exquis, des formes dont le sens délicat de la beauté ou l'intuition poétique subtile sont les artisans magiques. Ni le style, ni le rythme n'y pourraient trouver leurs plus vastes, leurs plus insondables profondeurs, leur ampleur absolue, leurs plus subtiles intensités. Elle est dotée par contre d'un langage énergique, hardi, impétueux, ou d'un mouvement bien cadencé – enfin, de presque tout

ce qui fait l'éclat des cuivres poétiques. Cet aspect du mental national nous prépare à toute la poésie anglaise jusqu'à Chaucer, et, après lui, au type général du théâtre élisabéthain, à l'œuvre de Dryden et de Pope, à la volumineuse poésie du dix-huitième siècle, à Cowper, Scott, à Wordsworth quand il est d'humeur plus légère, à Byron sans son titanisme et sa fièvre, à la majeure partie de la poésie victorienne de second rang, à Tennyson sans son esthétisme superficiel et sa finesse étudiée, et à la poésie de Browning. Pour toute cette poésie, le tempérament anglo-normand fournit un cadre suffisant.

Ces éléments se retrouvent également, mais soumis à une puissante alchimie, transmués, dans la forme et la substance de base de presque toute la poésie anglaise. Nous avons toutes les raisons d'attribuer pareille alchimie à l'émergence progressive de l'élément celte, qui tantôt jaillit en gerbes étincelantes, tantôt fait exploser sa force prodigieuse. On le voit surgir dans un flamboiement de couleurs et de lumière, d'émotion et de magie imaginative, dans cette soif passionnée de beauté sous ses formes les plus subtiles, les plus délicatement sensuelles – cette soif d'un idéal qui échappe à toute définition et qui pourtant doit être capturé et interprété suivant certaines lignes particulières –, dans une intoxication lyrique, dans le charme d'une romance subtile. Il verse dans ce moule une pensée plus ardente, plus ambitieuse que ne saurait offrir le bon sens du vital saxon; ce n'est pas la réflexion poétique pleine de grâce, de calme et de retenue propre aux races grecque et latine, souveraine pour traiter des problèmes de la vie dans les limites de l'intellect et de la raison inspirée, mais l'embrasement de la pensée qui, à travers les intensités de la vision créatrice, aspire à quelque chose existant au-delà d'elle-même et derrière la vie. C'est comme un regard qui perce les apparences de la Nature et son esprit extérieur pour voir plus loin, effleurer les mystères de sa vie intérieure et parfois même, ce

qu'elle porte en elle de plus profondément spirituel. Il éveille de rares élans de mysticisme, des sentiments plus subtils l'inspirent, un pathos plus poignant ; il purifie la passion qui cesse d'être une violence de l'être vital pour devenir une intensité de l'âme, et, par une perception esthétique plus chaleureuse, change la sensualité vitale en une beauté de l'imagination. Toujours en quête de formes lyriques ravissantes, il suggère à la poésie narrative des sujets plus subtils, projette dans le théâtre sa beauté, sa force, son feu romantiques et ses passions les plus profondes pour en faire quelque chose de plus qu'une action extérieure tumultueuse et une peinture de caractères puissante mais surchargée. À une époque, il semble même sur le point de transcender la forme anglaise, de s'en dégager et de révéler dans la poésie l'Esprit en toute chose. Son langage et sa musique ont toujours une force stimulante et purifiante ; quand il ne peut rien faire de mieux, il insuffle une énergie plus intime, mais lorsqu'il retrouve la liberté de mouvement qui le caractérise, il crée cette intensité de style et de rythme, cette force pure de la vision imaginative et cette tournure singulière, cette évasive beauté qui font les qualités suprêmes de la poésie anglaise.

C'est ce processus de fusion et de séparation multiples de ces deux éléments qui marquera toute l'évolution ultérieure de la littérature anglaise, et sera responsable, tantôt des échecs et de certains défauts, tantôt de réels succès. De toute évidence, ce sont là deux pouvoirs opposés œuvrant dans le même domaine, souvent contraints de travailler à une œuvre commune au sein d'un même esprit. Et lorsque deux pouvoirs aussi dissemblables parviennent à se mêler, à comprendre leurs mobiles réciproques et, par cette fusion, à devenir un, la réalisation la plus parfaite devient alors possible. Car chacun comble alors les lacunes de l'autre, ils s'éclairent mutuellement d'une lueur nouvelle et produisent de nouvelles révélations que ni l'un ni

l'autre n'aurait pu accomplir seul. Et c'est quand cette fusion s'est effectuée dans le mental créateur et l'âme du poète que la poésie anglaise a produit ce qu'elle a de meilleur. Mais cela ne fut pas toujours possible, et c'est pourquoi le mobile poétique est souvent vague, la technique hésitante, tâtonnante – il y a comme une oscillation, et cette étrange habitude de trop souvent rater la cible. Ce qui n'empêche pas le pouvoir poétique de connaître de grands triomphes, mais l'empêche sûrement de demeurer toujours à un niveau élevé, d'atteindre à une perfection constante dans l'expression, à une sûreté formelle. Il faut certes s'attendre à ce que toute œuvre humaine soit inégale, mais pas nécessairement à ce degré; il n'est pas inévitable que les chutes au-dessous du niveau normal, ou admis comme tel, soient si fréquentes et si dévastatrices.

On pourrait attribuer à une même irrésolution les brusques envolées et les brusques tournants dans l'évolution de la poésie anglaise, son manque de continuité consciente – car il y a bien une continuité secrète, souterraine et inévitable que nous devons extraire. Elle suit un cours très différent de la vie extérieure de la nation qui, elle, est toujours restée fidèle à son mobile et son esprit intérieurs, échappant ainsi à tous les bouleversements, à ces soudains élans de créativité qui ont tour à tour affligé et ranimé la vie des autres peuples. L'esprit de la poésie anglaise a subi des révolutions radicales et violentes, étonnamment soudaines et décisives. Prenons pour commencer l'exemple de la poésie ancienne qui trouva en Chaucer et en lui seul sa plus parfaite expression; sitôt née, cette poésie est déjà à bout de forces et finit par s'éteindre complètement dans un funèbre Nirvâna. La superbe effervescence de l'époque élisabéthaine a un mobile, un esprit, un mode d'expression tout différents qui semblent n'avoir aucun rapport avec le passé; c'est une divinité qui est née spontanément sous l'impulsion d'un âge et d'un environnement

nouveaux. Tandis qu'ils s'évanouissent, on voit surgir au loin, sur les cimes, la figure solitaire de Milton, qui s'acharna à façonner une poésie intellectuelle sur le modèle des anciens. L'âge suivant ne lui est relié que par le mince courant du lyrisme carolinien* ; d'une banale intellectualité, il ne suit pas les traces de Milton et se situe aux antipodes mêmes de la forme et de l'esprit élisabéthains : c'est le règne aride et plutôt creux de Pope et de Dryden. Un impatient et violent écart, un nouveau jaillissement de fraîcheur merveilleuse, et nous voilà baignés dans la poésie de Wordsworth, de Keats, de Shelley, de Blake, qui exprime un esprit nouveau et un nouveau langage de l'esprit. La période victorienne ne reniera pas leurs influences, sensibles dans la forme des œuvres de ce temps, et l'on eût pu espérer qu'elle irait noblement de l'avant et offrirait une fin grandiose ou belle à ce qui ne fut qu'une grande promesse jamais pleinement accomplie. Mais elle n'en fit rien ; elle prit une autre voie, étrangère à l'esprit plus fin des poètes précédents. Dans sa chute, elle glissa vers une poésie intellectuelle, plus ou moins artistique, construite avec soin mais sans finesse et sans aucune maîtrise souveraine, qui demeura presque entièrement extérieure, superficielle. Ensuite, nous arrivons à notre époque, à cet âge qui se cherche encore, mais qui, dans ses tendances les plus caractéristiques, semble vouloir commencer par rejeter de façon sommaire les formes et les mobiles de l'époque victorienne. Ces revirements et ces révolutions de l'esprit ne constituent pas en eux-mêmes des échecs ni des marques d'infirmité. Au contraire, ils ouvrent la porte à de vastes possibilités et à des accomplissements inattendus. La littérature poétique anglaise fut une suite d'expérimentations hardies, moins enchaînées au

* En anglais, « caroline » : la poésie du temps de Charles I et Charles II d'Angleterre, c'est-à-dire la poésie du dix-septième siècle. (*Note du traducteur*)

passé que dans les pays où le sens de la tradition nationale était fortement développé. Ces révolutions nous désorientent, mais elles sont souvent bénéfiques pour l'âme humaine, car elles déroulent rapidement sous nos yeux de nouveaux horizons.

Abordons maintenant l'autre aspect, celui de la réussite et de la grandeur de la poésie anglaise. Elle possède une force qui submerge ses défauts et compense largement ses limitations; échecs et défaillances sont le prix qu'elle paie pour ses victoires. Nulle part ailleurs en effet le génie individuel n'a trouvé un champ aussi libre, nulle part il n'a pu extraire aussi directement de lui-même et suivre avec pareille audace les trajectoires de sa propre aventure poétique. Dans la forme réside un grand pouvoir, mais la maîtriser n'est pas tout. Une puissante tradition formelle donne une base solide qui permet au génie de travailler en toute sécurité, prémuni contre ses propres égarements; mais elle limite et fait obstacle à l'esprit d'aventure. Lorsque le chemin est semé d'obstacles, de dangers, de pièges mortels, cet esprit, lorsqu'il triomphe, apporte de nouvelles révélations qui valent largement le prix qu'elles ont coûté. Or de telles révélations abondent dans la poésie anglaise; sa richesse, son éternelle fraîcheur, cette étonnante prodigalité de génie exultant dans une absolue liberté, affranchi de toute vétilleuse prudence, cette flamme et cette force pénétrante de l'imagination, cette énergie chatoyante du langage poétique, cette constante ouverture vers des domaines d'expression d'une beauté des plus intenses, sont les récompenses de son audace et de sa liberté. En poésie, ces choses ont la plus grande valeur. Elles suscitent en outre des possibilités qui sont de la plus haute importance pour la poésie future. Nous dirons brièvement de quelle manière, car cette question sera traitée plus en détail dans les chapitres suivants.

Il nous faut tout d'abord reconnaître une tendance constante de l'esprit de la poésie anglaise : cet amour pour la

représentation de la vie et de l'action, des sentiments et des passions, qui insiste à tout prix pour leur donner leur pleine intensité et en faire la base et la source et non seulement le point de référence, mais la fonction de tout le reste. Cette puissante emprise sur la vie, la vie terrestre, est la particularité du mental anglais et il est normal qu'elle s'exerce aussi dans sa poésie. Le pur génie celtique se porte à l'autre extrême : il semble ne guère se soucier de l'existence terrestre pour elle-même, a sur elle peu d'emprise, ou une emprise légère, éthérée ; il l'accepte comme point de départ pour l'expression de la vie au-delà, mais il est attiré par tout ce qui est voilé, mystérieux. Le mental latin insiste également sur la représentation de la vie ; cependant, c'est à des fins intellectuelles et son regard se porte sur les vérités et les réalités universelles dont la vie est l'expression visible – non pas les vérités plus lointaines, vérités spirituelles ou vérités de l'âme, mais celles qui s'exposent à la clarté de l'intelligence. Le mental anglais, en revanche, contemple la vie et l'aime pour elle-même, sous tous ses dehors, pour le jeu de ses individualités extérieures, pour ses idiosyncrasies subjectives immédiates. Même lorsqu'il est fortement attiré par d'autres mobiles – intellectuel, esthétique ou spirituel –, il les suit rarement avec une fidélité tout à fait désintéressée ; il les ramène à la vie extérieure et tente de les soumettre à son moule et de les utiliser à ses propres fins. Cette tendance n'est pas absolue, Blake y échappe ; et ce n'est pas non plus le seul pouvoir dominant – le cœur de Keats, de Shelley et de Wordsworth aspire à autre chose. Mais elle est toujours puissamment active : elle attire même les poètes qui ne manifestent pas de réel génie dans ce domaine, et dépare leur œuvre par l'intrusion d'un mobile étranger.

Dans d'autres arts – le roman tout comme la sculpture ou la peinture – cette tournure objective et extérieure, si elle est suffisamment forte, peut créer une tradition nationale et un

principe formel bien définis, mais en poésie, ce n'est pas aussi facile. Car ici la simple représentation de la vie, si brillante soit-elle, ou si puissamment soumise à la loi de la beauté poétique, ne suffit pas. La poésie doit pour le moins s'efforcer de représenter les choses du dedans, et non simplement de les reproduire avec art; par ailleurs, son principe de représentation ne doit pas se contenter de ce que l'œil révèle de l'objet visible. C'est par un processus intérieur, lorsque tout ce que l'on approche, pense ou ressent passe au travers d'une sorte de vision profondément subjective, que la vie peut devenir poésie. Si cet intermédiaire subjectif est la raison inspirée ou le mental intuitif, la représentation extérieure de la vie fait place inévitablement à une interprétation, une représentation où ses lignes tangibles sont négligées ou subordonnées, afin que puisse émerger une vérité intérieure. La poésie anglaise, pour sa part, s'efforce d'être ou de paraître conforme aux lignes tangibles de la vie, et de tendre un miroir à la Nature. C'est alors ce miroir qui doit poétiser la vie; le tempérament vital, imaginatif, émotif du poète est le milieu réfléchissant et doit fournir à lui seul tous les éléments créatifs et poétiques. Nous obtenons ainsi un reflet qui est une fidèle trahison et suppose toujours une certaine transformation, car le tempérament du poète prête à la vie et à la Nature sa propre palette, ses lignes propres, ses propres grandeurs. Mais l'illusion de la réalité extérieure, d'une « imitation » de la Nature est ainsi créée – illusion qui est longtemps demeurée la règle d'or des conceptions artistiques occidentales –, et le mental anglais, qui porte cette tendance à son extrême, a ainsi le sentiment de construire sur les fondations sûres de l'extérieur et du réel; il se satisfait de la terre lors même qu'il chante dans les cieux.

Cette confiance exclusive faite au tempérament du poète produit toutefois de puissants résultats, en accordant à l'individualité une immense importance – qui dépasse largement

celle qui devrait lui revenir dans la création poétique. Le secret de cette poésie pourrait presque se résumer en la transformation de la vie et de la Nature au sein de l'individualité. Et c'est pourquoi la poésie anglaise est beaucoup plus puissamment et consciemment personnelle et individuelle que celle des autres langues; elle vise beaucoup moins directement à l'impersonnel et à l'universel. Cet élément individuel et subjectif crée d'ailleurs des différences énormes entre les œuvres de poètes d'une même époque; certes, ces poètes ne peuvent se soustraire aux tendances générales, mais ils leur prêtent une tournure et une expression extrêmement libres – l'affirmation de l'individualité primant tout. Dans les autres littératures, jusqu'à une date récente, c'est le contraire qui s'est le plus souvent produit. Par ailleurs, cette plus-value accordée à l'intensité de la réaction personnelle, qu'elle soit imaginative, vitale ou émotive, favorise – elle en est aussi peut-être la cause principale – cette plus grande puissance d'expression et cette vision immédiate qui font la force de la poésie anglaise. Et comme ce n'est pas le pouvoir et la grandeur de la vision de la vie qui peuvent, pour l'essentiel, produire une telle élévation, comme ce fut le cas dans la poésie grecque et dans celle de l'Inde ancienne, celle-ci doit provenir presque entièrement de la réceptivité individuelle du poète, de la force de son langage et de l'intensité de sa vision personnelle.

Trois particularités générales se dégagent. En premier lieu, une référence constante aux mobiles poétiques les plus élevés, un constant retour aux formes de la vie extérieure, comme si le principal but artistique de cette poésie était de l'enrichir. Ensuite, la reconnaissance de l'immense force de la subjectivité individuelle et du tempérament personnel comme pouvoir dominant toute la création poétique. Enfin, un langage, et d'ordinaire un certain type de vision directe, d'une extrême intensité. Or, ces tendances ont pris en général une

importance croissante dans la littérature mondiale, et deux d'entre elles au moins devraient s'imposer. Partout dans le monde, on insiste aujourd'hui sur l'élément individuel subjectif, on cherche à mettre au mieux en valeur la personnalité du poète, on voudrait voir la vie et la Nature avec une sensibilité plus vive, prêter à cette vision de nouveaux pouvoirs de la ligne et de la couleur jaillis du dedans, explorer de nouvelles intensités du mot et du rythme qui puissent traduire dans le langage une perception intérieure plus profonde. Lorsqu'il suit l'orientation possible de la poésie future, le mental anglais se montre incapable de poursuivre les mobiles supérieurs de façon désintéressée et jusqu'à leur aboutissement, leurs créations les plus larges et les plus profondes, et c'est là son défaut; mais de nouvelles influences viennent aujourd'hui y remédier. Grâce à la renaissance irlandaise, le pur tempérament celtique pénètre en effet la poésie anglaise, et cela aura probablement un effet décisif. Il se peut aussi que le mental indien, dans des œuvres comme celles de Tagore, agisse dans le même sens.

Si ce changement se produit, les pouvoirs naturels de l'esprit anglais seront d'une valeur inestimable pour la poésie future. Il est probable, en effet, que cette poésie s'oriente vers l'impersonnel et l'universel, non pas en étouffant la personnalité et l'individualité, mais en les exaltant au point qu'ils se libèrent dans l'expression de l'impersonnel et de l'universel. Son plus grand pouvoir sera sans doute la subjectivité, la croissance de l'élément subjectif universel, enrichi par toutes les forces de l'expérience personnelle de l'âme. Le pouvoir d'expression particulièrement intense que la poésie anglaise a su imposer à tous ses matériaux, sa capacité de rendre au mot et à l'image leur valeur la plus pleine et la plus riche, sont choses nécessaires à l'expression des valeurs spirituelles, qui sera l'un des buts d'un langage intuitif souverain. Si la

quête des plus hautes divinités dans leur propre sphère doit être l'un de ses objectifs, le retour de ces divinités dans la vie terrestre afin que notre vision de la terre soit transformée, en sera l'autre aspect. Et si certains mouvements précurseurs, déjà présents dans la poésie anglaise, se précisent et s'affirment dans l'avenir, ce large et puissant courant de création et d'expression atteindra peut-être un point où il découvrira un plus parfait usage de tous ses pouvoirs passés. Et enfin, s'il plonge plus profondément en lui-même, peut-être découvrira-t-il, peut-être vivra-t-il dans un plus vaste esprit dont le verbe originel, jusqu'à ce jour, n'a pas eu souvent l'occasion de s'exprimer pleinement. Atteignant un mobile spirituel plus global, il pourrait le fondre parfaitement dans la trame conflictuelle de ses lignes de forces passées. Il pourrait ainsi créer les formes lumineuses, puissantes d'un nouveau langage intuitif où l'esprit anglo-celtique trouverait son expression la plus haute, la plus harmonieuse, la plus parfaite. Comme l'écrivait un poète élisabéthain en cette vaste aurore qui vit naître sa grandeur :

Or who can tell for what great work in hand
 The greatness of our style is now ordained?
 What powers it shall bring in, what spirits command?¹

Ce langage a depuis ce jour invité bien des pouvoirs, invoqué bien des esprits ; mais il se pourrait aussi que les pouvoirs les plus riches, que l'esprit le plus noble et le plus vaste, restent à découvrir, à inviter, à invoquer, à mettre au service de l'œuvre et de l'accomplissement les plus grands dont notre humanité en pleine évolution soit capable.

CHAPITRE 9

L'évolution de la poésie anglaise – 1

Chaucer et la poésie de la vie extérieure

L'esprit et le caractère qui, dans une littérature, soutiennent la force créatrice, et viennent un jour au premier plan, voilà ce qu'il nous faut discerner, car c'est là l'essentiel, ce qui prédétermine le cours de la poésie d'un peuple et la tournure qu'elle donne à ses formes. Si, en effet, le domaine couvert par la poésie est propriété collective, si ses grandes lignes sont partout identiques, chaque nation possède néanmoins son esprit propre, sa propre qualité créatrice qui délimitent le champ où elle réussira le mieux, ainsi que la tournure ou l'angle particulier de sa vision, et les contours de son œuvre. Le génie poétique anglais, de par la complexité même de son esprit et le don qu'il a d'unir des pouvoirs opposés, était évidemment prédestiné à tenter l'exploration périlleuse de tout ce territoire, une région après l'autre. Et c'est en vérité le caractère qui nous frappe de prime abord : une série d'aventures créatrices hardies et puissantes, chacune fort différente de la précédente dans son esprit. Au départ pourtant, le génie anglais semblait naturellement porté, en raison de certaines limitations très prononcées, à réussir plus facilement et plus vigoureusement dans la présentation énergique, exacte ou imaginative de la vie, et plus difficilement et partiellement dans son interprétation intellectuelle ou spirituelle – le plus difficile pour lui consistant à présenter de façon directe les choses qui transcendent la vie, à donner une image concrète des réalités mystiques, à trouver une approche poétique des vérités plus hautes de l'esprit. Cependant, s'il

pouvait surmonter cette difficulté, la profonde intensité du pouvoir dont cette littérature a chargé son langage poétique lui permettrait de donner à ces choses insondables les formes d'expression les plus parfaites, les plus pénétrantes; il ne serait pas loin d'en offrir une image éminemment juste et significative que les langues latines auraient du mal à restituer, à moins de procéder à une vaste refonte de leur mode d'expression, car leur langage a été façonné dans le moule d'une haute ou lucide intellectualité, et non dans celui du langage originel de la vision imaginative s'aventurant au-delà des limites d'une intelligence poétique supérieure. On voit la poésie française, dans ses créations modernes, lutter constamment contre cette limitation : même un poète comme Mallarmé sera conduit à briser le moule de la langue dans son effort désespéré pour l'obliger à exprimer ce qui, pour sa nature toute de clarté et de lucidité, est presque inexprimable. On ne rencontre pas semblable difficulté dans la poésie anglaise; les profondeurs, les suggestions qu'elle offre à la vision, le pouvoir qu'elle a d'ouvrir les portes de l'infini, y sont déjà présents, à la portée du mental doué pour les évoquer; ils attendent, ils semblent même prier qu'on les utilise pour les plus hauts desseins. Par nature beaucoup moins bien adapté au langage élégant de la prose, l'anglais, par contre, possède tout ce que requiert le poète : les plus fines nuances d'ombre et de lumière, les hauteurs aussi bien que les profondeurs et tout ce qui recèle un sens insondable.

Voyons à présent comment ces choses ont pu se réaliser, car ce ne fut pas sans peine, mais après beaucoup de recherches et d'efforts. Nous constatons tout d'abord que la poésie anglaise a couvert par étapes le domaine ascendant qui s'offre au génie poétique; ces étapes se succèdent rigoureusement, suivant l'ordre naturel ascendant de nos perceptions évoluant à mesure que la conscience humaine, dans son ascension, se

dégage de sa première vision matérielle des choses et, passant tour à tour par une vision plus intérieure de la vie, puis par l'intellect réfléchitif et constructif et, enfin, par l'intuition lumineuse ou méditative, s'approche des portes de l'esprit. Parti d'un langage et d'un contenu tout extérieurs, clairs mais superficiels, le génie créateur anglais s'orienta ensuite vers une poésie plus profondément vitale, une poésie exprimant le pouvoir, la beauté, l'émerveillement, une pensée spontanée, la joie et la passion et la douleur, les couleurs et la musique de la Vie – poésie qui s'intéressait à la représentation extérieure de la vie et des choses, mais la rehaussait, la dépassait et lui donnait tout son contenu dynamique et imaginatif. Puis, elle changea encore de direction et entreprit de maîtriser le secret des Latins, le secret d'une approche claire, mesurée, intellectuelle de la vie, des choses et des idées. Vint ensuite une belle et brillante tentative pour passer au travers de la Nature et de la pensée, au travers du mental voilé dans la vie et la Nature et de ses suggestions esthétiques plus intimes, pour atteindre aux larges et profondes vérités spirituelles que recouvrent ces choses. Cette tentative ne porta pas tous ses fruits; elle tourna court, d'une part parce que la préparation intellectuelle était inappropriée, et la base de la connaissance et de l'expérience spirituelles insuffisante – tout ce que l'on pouvait en recevoir dépendait de ce que l'intuition solitaire du poète, par de laborieux tâtonnements ou par un soudain et suprême effort, était capable d'atteindre –, mais aussi parce qu'après la chute dans un âge de raison, il était difficile de retrouver le langage spontané ou intense de la poésie spirituelle, ou, quand on le trouvait, de le préserver. La poésie se dirigea donc vers un nouvel âge d'intellectualisme, vers une poésie esthétique et réfléchitive, d'une portée beaucoup plus vaste; ses racines étaient cependant moins profondes, ses sommets moins élevés: elle était la création d'une intelligence mieux informée,

certaines, mais moins inspirées. La tournure qu'a pris la poésie récente et contemporaine provient en partie de ce croissant élargissement de l'intelligence observatrice, en partie d'un désappointement et d'un certain dégoût pour ces limitations. Cette poésie, sur certaines de ses trajectoires, et malgré de nombreux défauts et divagations, semble enfin approcher du secret d'un verbe exprimant une vérité plus profonde, et de la vraie magie d'un langage et d'un rythme qui seront le corps et le mouvement adéquats de son esprit.

La poésie de Chaucer marque le point de départ précis de cette longue courbe, à une époque où, pour la première fois, le mental anglo-saxon, encore pauvre et mal dégrossi, réussissait à assimiler l'influence française, épurant et clarifiant ainsi son langage cru et son sens esthétique primitif. Ce mouvement rencontrera toujours une difficulté bien particulière, à l'origine comme à chaque tournant important de son histoire (en tout cas les trois premières fois où il prit une nouvelle orientation) : il lui faudra retourner à l'école, recommencer pratiquement à zéro, sous l'influence d'une culture étrangère, de formes et de motivations poétiques étrangères. Chaque fois il eut besoin, malgré toute son originalité, son énergie et son génie poétiques, qu'une inspiration venue de l'extérieur l'illumine puissamment et le remette en route. Toutes les littératures modernes, il est vrai, ont eu besoin, à un moment ou à un autre, de s'ouvrir à une aide et à un stimulant extérieurs de ce genre ; mais une fois formées et en possession de leur génie propre, ces emprunts s'allègent et ne sont plus qu'une aide accessoire. Ici, par contre, c'est tout le système qui est entièrement remanié par un précepteur étranger : Chaucer donne à la poésie anglaise une première forme en choisissant pour modèle les romans français versifiés et les œuvres des grands maîtres italiens ; les poètes élisabéthains prennent un nouveau départ en se laissant porter par les vents puissants

qui soufflent depuis la France et l'Italie renaissantes, et par un léger vent de traverse soufflant d'Espagne; Milton va droit aux modèles classiques; la Restauration et le dix-huitième siècle empruntent docilement la forme pseudo-classique aux poètes et critiques français de l'époque. Cette dépendance n'agit cependant qu'en surface; pour les choses essentielles, un caractère inné prévaut, une nouvelle orientation est rapidement impartie, un pouvoir et une méthode originales émergent; la vitalité de ce peuple était trop grande, trop dynamique pour ne pas opérer une transmutation presque immédiate de cette force envahissante.

Le mobile et le style primitifs de cette poésie tels qu'ils se révèlent chez Chaucer, frappent immédiatement par leur sonorité typiquement anglaise. Le mobile est l'observation poétique directe et concrète de la vie et du caractère humains ordinaires. Cette poésie ne se préoccupe de rien autre, ne voit rien au-delà; la vie, les contours et la surface des choses se reflètent, sous une image aussi proche que possible de leurs formes originelles, dans le tempérament et le mental individuels du poète. Chaucer fixe son regard sur son objet, qui n'est autre que le mouvement visible de la vie tel qu'il se déroule devant lui, projetant ses figures sur l'écran de son esprit; ému, son mental sent alors une douce affinité avec ce mouvement, il s'y intéresse et y puise parfois un sens de l'humour plein d'allégresse, parfois un léger et facile pathos. Il ne cherche pas à y ajouter quoi que ce soit, ni à voir ce qui pourrait se cacher derrière ou sous ses apparences. Il ne se soucie pas non plus de plonger son regard dans l'âme ou profondément dans le mental des hommes et des femmes dont il dépeint la physionomie, les actions, les traits de caractère les plus évidents, avec tant de véracité, de justesse, de perspicacité. Rien ne pousse encore le poète à s'interroger sur le sens de tout ce mouvement de la vie et du pouvoir qui l'anime, ni à extraire

une large conception poétique de son plan et de sa brillante structure. Il ne se sent pas porté à interpréter la vie, mais se contente de la représenter d'un trait joyeux et clair. C'est la vie toute simple s'offrant à la lumière du soleil, sous ses traits familiers et ses couleurs habituelles, suffisamment intéressante en elle-même, dans son action extérieure. Le poète n'a simplement qu'à l'enregistrer, lui donner forme dans un langage et un rythme poétiques limpides. Cela lui suffit pour en faire son matériau, comme lui suffit la lumière du soleil où baigne son heureux tempérament poétique. Et la forme qu'il lui donne est, dans ses propres limites et pour l'œuvre qu'il veut accomplir, admirablement adéquate, suffisante et satisfaisante – entièrement et parfaitement satisfaisante, même, à condition de ne rien exiger d'autre que ce qu'elle peut nous offrir. De la poésie romanesque française, Chaucer a su saisir le secret, fait de grâce, d'aisance et de clarté ; des grands poètes italiens, il acquit un langage fort et dense auquel la poésie française n'avait pas encore accédé – force qu'il dilua, densité qu'il allégea pour servir ses desseins. Cependant, son expression et son rythme poétiques n'ont rien qui puisse se comparer à la grandeur plastique et à la splendeur des poètes italiens. C'est un mouvement facile, limpide, ondoyant, l'anglais y coule naturellement, telle une source aux eaux cristallines, mais sans profondeur. Cette forme convient parfaitement à la présentation claire et plaisante de la vie extérieure, comme sur un impeccable miroir. Parfois cette poésie prend son essor, devient juste et pénétrante, mais la plupart du temps elle se satisfait d'un langage au pouvoir rudimentaire, primitif ; c'est dans un art adéquat, en demi-teinte, bien tempéré, sans heurts, qu'elle donne le meilleur d'elle-même. Une fois ou deux seulement, et comme par accident, jaillit de la poésie de Chaucer un vers mémorable ; et pourtant, Dante et Pétrarque comptaient parmi ses maîtres.

Aucune autre grande littérature poétique n'a vraiment connu de tels débuts. Certaines ont bien commencé, elles aussi, par dépeindre la vie extérieure : la poésie d'Homère chez les Grecs, les épopées historiques d'Ennius chez les Latins, et chez les Français, la poésie des romans féodaux du cycle de Charlemagne et du cycle d'Arthur, en sont des exemples. Mais aucune ne se donna jamais pour but artistique de présenter simplement, avec précision et perspicacité, la vie des Grecs et des Romains ou la vie féodale. Homère nous présente toujours la vie de l'homme, ses impulsions et ses actions, aux moments de plus haute intensité, et il la projette telle quelle, sans autre modification, en des vers d'une absolue beauté, en de divines proportions ; il la traite comme Phidias traitait la forme humaine quand il voulait créer un dieu dans le marbre. Quand nous lisons l'Iliade et l'Odyssee, nous ne sommes plus vraiment sur cette terre, mais sur la terre hissée jusqu'à un plan vital animé d'un dynamisme supérieur, et aussi longtemps que nous y demeurons, nous avons une vision plus large, nous respirons un air plus pur, et nous nous sentons soulevés jusqu'à une stature semi-divine. Tout comme Ennius s'était proposé de couler dans un langage poétique l'esprit viril et impérial de Rome, de même l'esprit de l'Europe catholique et féodale opéra une transmutation de la vie dans les romans versifiés français et en donna, à sa façon, une représentation idéale ; et si elle n'atteint pas à la grandeur, c'est seulement parce que son langage et son mouvement rythmique sont trop inadéquats, et sa forme trop prolix. La méthode poétique de Chaucer ne comporte aucune idée élevée de ce genre, aucun mobile ou esprit naturels aussi exaltants. Que la peinture soit réaliste ou romantique, il emploie toujours la même formule. C'est un reflet brillant et limpide de la vie extérieure, avec parfois l'ombre d'une illumination romantique, dans un mental attentif qui se veut un miroir poétique étincelant.

L'esprit de cette poésie fit ainsi retentir sa première note, une note typiquement anglaise, et s'aventura aussi loin que pouvait le conduire le mental anglo-saxon épuré par les influences française et italienne, tout en restant fidèle à ses habitudes et sans rien changer à sa nature. Puis il fit soudainement halte. Cet arrêt brutal peut s'expliquer par plusieurs raisons extérieures, mais aucune n'est vraiment satisfaisante ; car la cause est plus profonde et tient à la destinée intérieure de cet esprit. La cause véritable, c'est qu'en suivant une telle ligne de développement, cette poésie se serait retrouvée dans un cul-de-sac à faire les cent pas, anticipant en quelque sorte, dans le domaine poétique, l'emprisonnement volontaire de l'art hollandais dans une approche résolument extérieure. Sans doute aurait-elle eu plus de charme, mais son motif n'en serait pas moins demeuré par trop physique et superficiel. Or la poésie anglaise avait de plus grandes choses à accomplir, et elle attendit que vîssent une nouvelle lumière et une impulsion plus puissante. Cette méthode et ce mobile extérieurs sont néanmoins inhérents au mental anglais et, maintes fois modifiés, ils ont profondément marqué la littérature. C'est en effet la méthode ostensible que suivit le roman anglais, depuis Richardson jusqu'à Dickens ; elle s'est insinuée dans le théâtre élisabéthain et l'a empêché, sauf chez Shakespeare, d'égaliser les œuvres plus sublimes des autres grandes périodes de la poésie dramatique. Elle jette son ombre sur la poésie narrative anglaise et la limite, alors qu'après son nouveau départ – dont témoignent le symbolisme de *Faerie Queene* et l'ardeur vitale de Marlowe – elle aurait dû se détacher complètement de ce premier mobile, ou, en tout cas, la transmuier par l'infusion de mobiles artistiques très supérieurs. Pour ne donner qu'un exemple parmi beaucoup d'autres, elle se mit, malheureusement, en travers du chemin de Tennyson, qui n'avait pourtant aucun penchant particulier pour ce genre de reproduction de

la vie, et l'empêcha de mettre à profit cette veine subjective et mystique délicate que ses premières intuitions avaient spontanément découverte, et qui s'expriment dans des œuvres telles que *Lady of Shalott* et la *Morte d'Arthur*. Mais par la suite, au lieu d'approfondir cette note nouvelle et originale, il nous infligera sa *Princess* et son *Enoch Arden*, et la banalité pittoresque de ses *Idylles du Roi*, véritable mascarade où hommes et femmes semblent tout droit sortis de salons victoriens pour jouer aux chevaliers celtes du Moyen Âge avec leurs Dames. À supposer que tout cela ait un sens, il nous échappe, noyé qu'il est dans un livret singeant les accents extérieurs de la vie. Il est assurément inutile de partir en guerre contre les tendances et les particularités nationales, qui doivent se manifester dans la poésie comme dans tout autre domaine; mais la poésie anglaise avait ouvert les portes à d'autres pouvoirs, et si elle avait pu toujours s'en servir pour sublimer les formes de la vie extérieure, le contenu de ses œuvres aurait mieux su parler au monde, et sa vision si forte des choses eût constamment égalé la puissance et la beauté de son langage. Au reste, même ses poètes les plus puissants, influencés par cette tendance, se sont égarés et n'ont pu réaliser leurs possibilités plus originales, ou ont cru bon de les projeter dans des formes inadaptées. Or cette confusion et ce gaspillage de la vertu poétique se sont poursuivis jusqu'à ce jour.

La lumière et l'impulsion nouvelles qui délivrèrent l'esprit poétique anglais de son mutisme pour lui donner sa première forme d'expression riche et souveraine, vint d'Italie, d'Espagne et de France, à la Renaissance. Ce terme « Renaissance » voulait dire beaucoup de choses, et des choses différentes suivant les pays, mais il en signifia au moins une, partout et par-dessus tout : la découverte de la beauté et de la joie dans tout le champ des énergies de la vie. Le Moyen Âge avait vécu avec ardeur, avec une force singulière, profonde et ténébreuse,

mais toujours, en quelque sorte, dans l'ombre de la mort et sous le fardeau d'une obligation : celle d'aspirer, par la souffrance, à un au-delà. La vie y était bornée d'un côté par la croix, de l'autre par l'épée. La Renaissance apportera un sentiment de délivrance – le sentiment d'être enfin déchargé de ce fardeau et de cette obligation. Elle contemple la vie et l'aime avec outrance ; s'enthousiasme pour la beauté du corps, des sens et de l'intellect, pour la beauté des sensations et de l'action, du langage et de la pensée – rarement de la pensée en soi, mais en tant que pouvoir de la vie. C'est le retour de l'hellénisme et de ses sentiments si forts pour l'humanité et tout ce qui est humain, *nihil humani alienum** – mais un hellénisme barbare au début, débridé, extravagant, débordant d'une énergie vitale exubérante, trop jubilant pour accepter frein ni mesure.

La poésie élisabéthaine est une expression de cette énergie, de cette passion et de cet émerveillement de la vie, et elle est beaucoup plus puissante, échevelée, effrénée que la poésie du même type dans d'autres pays, car elle ne dispose d'aucune tradition, d'aucun passé culturel, ni d'un goût artistique inné lui permettant de modérer ses extravagances. Elle jaillit dans un chaos de puissance et de beauté où les formes émergent et se modèlent par une sorte d'impulsion venue du cœur même de la poésie ; mais nous ne pouvons en avoir, pour nous guider, aucune connaissance précise autre que celle que le génie instinctif de l'époque et de l'individu peut offrir. Elle est constamment traversée par les fils étincelants de l'énergie intellectuelle, mais elle-même, dans son esprit propre et son caractère dominant, n'est pas du tout intellectuelle. Elle est trop vitale pour cela, trop émue, trop exaltée ; elle est d'un tempérament passionné, sensuel, débridé ; son langage est

* Rien de ce qui est humain ne m'est étranger. (*Note de l'auteur*)

tantôt fluide à force de douceur, tantôt véhément, avec des accents d'une puissance démesurée; amoureuse de la richesse de ses sonorités, se délectant de ses images et de ses phrases, elle est tissée de couleurs tendres et violentes, de flammes aux mille nuances, d'une trame aux reflets d'or et d'argent.

Elle dota la nation anglaise d'une langue nouvelle dont elle enrichit les capacités, et à laquelle elle donna une intensité, une opulence, une profusion extraordinaires, mais qu'elle chargea en même temps des excès qui accompagnent toute nouvelle formation et les perturbations qu'elle suscite. Un théâtre exultant au milieu de l'action et des personnages, des passions et des péripéties et du mouvement, une poésie lyrique et romantique d'une richesse, d'une force et d'une tendresse merveilleuses, telles sont ses plus solides conquêtes. Pour la première fois, les deux aspects du mental national se projettent ici avec toute leur énergie, mais sans sortir des limites d'un moule vital, sensuel et imaginaire, fusionnant ou se séparant, passant tour à tour des jaillissements de la joie débridée qu'il éprouve à pouvoir s'exprimer, à l'admirable confusion de ces deux démarches autonomes, et à une licence enivrante et stimulante. La beauté et les couleurs de l'un dominèrent la poésie, la vigueur de l'autre s'empara du théâtre, mais tous deux s'unirent en Shakespeare pour créer le phénomène d'un génie poétique et dramatique incomparable. Pris dans son ensemble, c'est jusqu'à présent le plus grand âge que le génie de la poésie anglaise ait traversé, c'est là qu'il a trouvé son expression la plus parfaite, sinon son esprit et son but les plus élevés. Sa force et son énergie spontanées demeurent inégalées, inégalée la brillance de son verbe évocateur et de ses images créatrices.

CHAPITRE 10

L'évolution de la poésie anglaise – 2

Le théâtre élisabéthain :

Shakespeare et la poésie de l'Esprit-de-Vie

L'âge élisabéthain fut peut-être, dans la longue histoire du génie poétique anglais, la période la plus prolifique. Sa production littéraire fut en effet d'une extrême richesse, d'une puissance effrénée, débridée. Ses accomplissements, par contre, ne furent jamais vraiment satisfaisants. Si belles que soient nombre de ses créations, si puissante soit-elle en général, cette époque élisabéthaine n'en porte pas moins, dès le début, la marque de ses défauts et de ses échecs. Mais pour le voir, il ne faut pas l'observer dans le détail, ni se contenter de jouir de la beauté d'un vers, d'une expression ou d'une image ou de l'air d'une chanson, de ses généreux élans poétiques ou des jaillissements de sa force créatrice, mais la considérer dans son ensemble, dans la totalité de sa création. Jamais on ne songerait à lui décerner un prix d'excellence de culture littéraire mondiale, à la ranger auprès des grands âges de la poésie grecque et romaine qui furent animés au départ par une impulsion créatrice égale, encore que différente, mais où la connaissance de soi était plus développée. Malheureusement, l'impact et les vertus esthétiques de la période élisabéthaine furent également insuffisants, comparés à d'autres âges poétiques pourtant moins foncièrement énergiques et mouvants dans leur dynamisme plastique ; il est moins chargé de sens, et si le sang qui l'anime est plus riche, l'esprit y a perdu de sa plénitude, de son assurance, la structure formelle de sa

pertinence. Le grand magicien, Shakespeare, nous présente la vie de façon si merveilleusement poétique, sa poésie nous envoûte à tel point qu'elle nous cache l'insuffisance générale des œuvres de son temps : l'âge tout entier qu'il incarne est magnifié par sa présence, et les figures plus pâles qui l'entourent sont parfois touchées par un rayon de sa lumière, par l'aura de sa gloire, et y paraissent plus splendides qu'elles ne le sont en réalité. Mais Shakespeare est une exception, un génie qui transcende toutes lois, un miracle de force poétique. Il a survécu, intact, à toutes les critiques. Ce soleil, certes, n'est pas sans taches – il en a même d'assez larges –, mais dès qu'on l'envisage de façon suffisamment globale, elles disparaissent dans la splendeur de sa lumière. Spencer et Marlowe, eux aussi, sont des poètes de valeur, bien que leurs œuvres se soient finalement soldées par un échec. Mais les autres poètes doivent souvent leur stature au pouvoir exaltant de leur époque, plus qu'à la grandeur innée de leur génie. Or ce pouvoir souffrait de bien des défauts, de bien des faiblesses et de graves limitations que la poésie de l'époque, loin d'éviter, accentuait volontairement, en sorte qu'elle n'est que très rarement exempte de flagrantes imperfections. L'or de cet âge d'or de la poésie anglaise est souvent richement et magnifiquement ouvré, mais rarement façonné en un tout artistique achevé ; sans cesse il disparaît sous d'épaisses couches d'alliages, et dans l'ensemble, c'est une poussière dorée en surface et non le précieux métal extrait des profondeurs de l'esprit humain.

Le défaut caractéristique de l'œuvre élisabéthaine ressort de la façon la plus frappante dans le domaine qui lui a pourtant valu son principal titre de noblesse : le théâtre. Hormis Shakespeare et Marlowe, qu'il faudrait considérer séparément, dans leur propre splendeur, le théâtre élisabéthain est une nébuleuse brillante mais enfumée ; puissant dans ses efforts,

il manque de cohérence et de grandeur dans ses accomplissements. Sa façon si vigoureuse de représenter la vie n'a pas même réussi à le garder lui-même vivant; c'est un théâtre mort ou doté seulement de « la poussiéreuse immortalité des bibliothèques » – malgré l'intérêt qu'érudits et critiques ont tout récemment suscité à son égard, et les éloges hyperboliques de deux ou trois écrivains éminents. Cela ne signifie pas qu'il n'ait pas certains mérites – il en a, et même de très saisissants. Les dramaturges de ce siècle étaient armés d'un solide talent, sûrs d'eux-mêmes, et certains avaient réellement du génie, fût-il intermittent. En outre, ils disposaient de la langue d'un âge où l'expression littéraire se trouvait largement répandue; l'anglais était un instrument neuf et riche, et les hommes s'en servaient avec délice, opulence et curiosité, le tournant d'un côté, puis d'un autre, le façonnant et le refaçonnant sans cesse, dans l'exultation que ces nouvelles capacités d'expression leur procuraient. Les premiers éléments de la forme dramatique, le caractère et certaines des facultés de base qui rendent possible toute création dans ce domaine, étaient déjà présents dans l'esprit littéraire de l'époque, et tous ces écrivains les possédaient dans une plus ou moins large mesure et pouvaient donc les utiliser à volonté. Ils possédaient tous un certain pouvoir de création vitale, un fort penchant pour la reproduction mi-romantique, mi-réaliste de la vie et du comportement humain. Ils avaient la capacité de produire avec la plus parfaite aisance tout un foisonnement ou un flot d'incidents et de mouvements, et des dialogues exubérants; en poésie comme en prose, ils savaient trouver l'expression juste, et se montraient assez habiles dans l'art de mettre le langage des passions dans la bouche de personnages intelligemment conçus, arpentant vigoureusement la scène, et dont le comportement, s'il manque un peu de naturel, est néanmoins suffisamment crédible pour créer pendant une heure ou deux

l'illusion de créatures vivantes. Ce fut avant tout une époque où l'on vit naître une nouvelle et ardente passion pour la vie, pour l'homme et pour l'action, pour l'aventure, l'émerveillement, l'attrait du simple phénomène de la vie – vivre, sentir, penser – et leurs œuvres exhalent cette fraîcheur et cette passion, ce délice intense et spontané qu'ils prennent à vivre et agir. On pourrait croire que tout cela suffit à créer une grande poésie dramatique ; et il est certain que si nous n'exigeons rien de plus du théâtre, nous accorderons à l'œuvre élisabéthaine une place prépondérante, plus élevée même, peut-être, qu'au théâtre grec ou qu'à tout autre. Mais ces qualités ne suffisent guère qu'à produire des pièces qui vivront pour un temps sur la scène ou dans les bibliothèques ; en elles-mêmes, elles ne suffisent pas à créer une œuvre dramatique de valeur. Pour cela, il faut autre chose, que nous trouvons chez Shakespeare, chez Racine, chez Corneille et Molière, chez Calderón, chez les grands auteurs grecs et chez les principaux dramaturges du théâtre sanskrit. Or ces artistes élisabéthains se révèlent, dans la masse générale de leurs œuvres, comme de puissants écrivains et dramaturges plutôt que comme des poètes et des créateurs dramatiques inspirés.

La poésie dramatique ne peut subsister par la simple représentation de la vie, de l'action et des passions, si véridique soit ce portrait, si débordante l'énergie qui les projette sur la scène. Cette poésie vise à quelque chose de plus noble, et pour réussir il lui faut satisfaire à des conditions autrement exigeantes. Pour commencer, elle doit avoir, à la source de sa création, ou en son propre cœur, une vision interprétative, et cette vision doit elle-même contenir une certaine idée, explicite ou implicite, de la vie et de l'être humain ; ensuite, la représentation vitale qui en est l'instrument doit jaillir harmonieusement de cette vision plus profonde, soit par une création spontanée comme chez Shakespeare, soit sous la

pression d'une volonté artistique intuitive, comme chez les Grecs. Il faut en outre que cette vision interprétative et cette idée « voyante », une fois représentées, donnent l'impression de jaillir de la vie intérieure de quelques types vitaux de l'âme humaine, représentants individuels de son énigme, et s'élaborent grâce à une évolution du discours menant à une évolution de l'action. Or au théâtre, le langage est l'instrument premier et primordial, car à travers lui le poète révèle l'action de l'âme ; l'action et les événements extérieurs sont secondaires, importants certes, mais moins essentiels et peuvent même être réduits à un indispensable minimum, car les mouvements extérieurs servent seulement à nous rendre manifeste et concret le résultat de l'action intérieure et n'ont en eux-mêmes aucun autre but intrinsèque. Dans tout grand théâtre, le vrai mouvement et le vrai impact sont psychologiques ; l'action extérieure, fût-elle considérable, ainsi que le dénouement, fût-il le plus retentissant ou le plus violent, en sont soit le symbole, soit le prétexte à son apothéose. Tous ces éléments doivent être fondus en une forme dramatique suffisamment dense, en une trame où se noue habilement tout un réseau de relations – relations entre les âmes, entre les mots, entre les actions ; et plus elles seront intimes et indiscutables, mieux cela vaudra, car ainsi notre esprit percevra la vérité de cette évolution globale. Et si l'on nous demandait de résumer par un mot le but premier de toute cette création, nous pourrions dire, je pense, que le théâtre est la vision qu'a le poète d'un certain aspect de l'Acte-du-monde dans la vie de l'âme humaine ; c'est en quelque sorte sa vision du Karma, si l'on donne à ce mot son sens le plus large et le plus souple ; et à son niveau suprême, le théâtre devient la traduction ou l'illustration du *drasanti pathein* eschyléen : « L'acteur ressentira l'effet de son acte », dans un sens intérieur aussi bien qu'extérieur, heureux

autant qu'austère, que l'effet représenté ait un caractère vital ou psychologique, qu'il s'accomplisse par les larmes et les calamités ou soit jugé par le rire ou trouve une issue dans la joie et la beauté, ou que cette représentation ait un caractère tragique ou comique, tragi-comique ou idyllique. Il est extrêmement difficile de satisfaire à ces conditions, et les grands dramaturges sont rares; on n'en compte guère plus d'une douzaine dans toute la littérature mondiale. La poésie dramatique évolue difficilement, plus difficilement que la poésie lyrique qui est l'expression naturelle de la poésie, ou que la poésie narrative qui en est la plus simple expansion.

Pour évaluer la grandeur d'une période de la poésie dramatique, il suffit de voir dans quelle mesure ces conditions complexes étaient comprises à l'époque ou appliquées de façon intuitive. Or dans tout l'ensemble du théâtre élisabéthain, cette compréhension fait presque entièrement défaut et l'application, si tant est qu'elle existe, est rare, imparfaite et paraît être le fruit du hasard. Ces conditions, Shakespeare lui-même semble en avoir deviné l'existence, ou les avoir nourries dans la flamme créatrice de son génie, mais son intelligence artistique ne les a pas vraiment perçues. Les autres dramaturges ne sont en général éclairés par aucune vision interprétative, aucune conception dramatique. Tragédies et comédies ont toutes le même caractère extérieur oppressant; ce théâtre présente quelque chose, mais n'interprète rien; c'est une représentation superficielle des mœurs et des passions et des vies humaines par une action vigoureuse et un langage tout aussi superficiel: cela n'a littéralement aucun sens. Les tragédies sont irrationnelles, les comédies n'ont aucune ampleur, aucune subtilité de conception; et quand les genres se mêlent, c'est sans cette alliance artistique que Shakespeare réussit à établir entre eux afin de justifier entièrement leur coexistence. Les personnages ne sont pas des êtres vivants accomplissant

leur mutuel karma, mais de plates images d'une humanité se bousculant sur une scène encombrée, simple remous des vagues de la vie. La forme théâtrale elle-même n'est guère plus qu'une succession de dialogues et d'incidents*, comme dans une histoire, avec un dénouement heureux ou violent qui n'est amené par aucune nécessité psychologique, mais simplement parce que toute histoire a une fin, épilogue libérateur ou déflagration tragique. Pour compenser leurs défauts majeurs, ces poètes doivent accumuler incidents et péripéties, nous harceler de discours enflammés, de passions véhémentes souvent grossièrement exagérées, déchirant à l'envie ces passions en lambeaux rutilants, et en en brossant un portrait presque toujours surchargé et emphatique. Comme leur force réside dans la présentation de la vie, ils en rajoutent pour gagner notre intérêt, et pour nous captiver accumulent toute une masse de détails attrayants, amusants, frappants ou horrifiants ; c'est par les nerfs et l'être émotif inférieur qu'ils veulent nous empoigner – et ils y réussissent magnifiquement – puisqu'ils ne peuvent nous vaincre par le charme d'une intelligence et d'une imagination plus hautes. L'action évolue avec une efficacité plus théâtrale que poétique, et l'esprit et la psychologie sont elles-mêmes plus mélodramatiques que dramatiques. Aucune richesse poétique ne vient par ailleurs racheter ces imperfections foncières : si leurs vers ont quelque mérite formel et affichent les grands airs de la poésie, ils n'en ont pas l'essence – bien qu'il y ait des exceptions, certains vers et passages, notamment chez Peele et chez Webster. Le caractère général de leurs œuvres pourrait se définir ainsi : une représentation de la vie enrichie d'une touche poétique superficielle, mais un tempérament poétique privé de toute vision transformatrice,

* Ben Jonson est une exception. Il sait comment construire une œuvre, mais l'exécution est lourde et sans inspiration, c'est l'œuvre d'un artisan solide et consciencieux plutôt que celle d'un artiste et d'un créateur. (*Note de l'auteur*)

de tout pouvoir rayonnant. Il est nécessaire de souligner leurs défauts, car l'éloge aveugle de ces poètes contribue à fausser, et même à oblitérer complètement la juste vision artistique du but véritable de toute création dramatique digne de ce nom ; en outre, c'est l'imitation des défauts contagieux de ce modèle qui fut la cause réelle de l'échec des tentatives ultérieures dans le domaine de la forme dramatique, fût-ce par des poètes de talent. Cela explique que même un créateur tel que Browning, dont le mental était pourtant si doué pour le théâtre, n'ait pu accomplir une œuvre dramatique de premier ordre.

Seul Marlowe occupe une place à part parmi les dramaturges mineurs de l'époque élisabéthaine, en raison, certes, de son puissant et superbe tempérament poétique, mais surtout parce qu'il sait ce qu'il veut. Il est le seul en effet à avoir une conception théâtrale suffisamment claire, à être conscient de son but artistique – un but qui est en outre parfaitement valable et se situe sur les plus hauts sommets de l'art dramaturgique. Conscient que son sujet n'est autre que l'âme humaine engagée dans l'action, et que la force de ce thème réside dans le Karma, il s'attache à créer un théâtre de la volonté humaine se projetant dans la vie – volonté égoïste et âsourique qui ne conquiert que pour succomber plus tard sous les coups du grand Adversaire, la Mort, ou finit par se briser contre les forces en jeu dont sa violence elle-même a déchaîné l'hostilité. C'est là, sans aucun doute, un thème élevé, un bon sujet de tragédie, et, pour l'exprimer, le style et le rythme audacieusement colorés, fermement ciselés de Marlowe sont parfaitement appropriés. Malheureusement, cette conception dramatique ne s'accompagne pas d'un réel pouvoir d'exécution. Il manque au poète cet ultime souffle de vie qui animerait ses personnages. Suivant la méthode extérieure, si courante dans la poésie et le roman anglais, il

échafaude plus qu'il ne développe, représente plus qu'il ne donne vie, peint ou sculpte de l'extérieur plus qu'il ne crée du dedans; or, cette autre approche, cette approche intérieure est justement la seule vraie méthode de création dramatique, sinon poétique. Marlowe ne maîtrise pas vraiment non plus l'art indispensable de la construction : dans une seule de ses pièces, il réussit à établir tout au long, entre ses personnages et leurs actions, des liens vraiment vivants, sans atteindre pourtant, même dans ce drame puissant, à la splendeur d'un chef-d'œuvre. En outre, comme il écrivait pour la scène élisabéthaine, et pour un public encore à demi barbare, il lui fallut d'une part adopter un modèle trop complexe pour la vigoureuse simplicité de son thème, et pour le pouvoir intense mais limité de son génie, et, d'autre part, se plier à des goûts tout à fait étrangers à son propos et que, par manque de plasticité, il ne put intégrer à son domaine ou hausser à son niveau. En fait, Marlowe n'était pas un dramaturge-né; son vrai génie était lyrique, épique et narratif. Limité par ses qualités naturelles, il parvient à faire ressortir son mobile poétique seulement dans certaines scènes ou passages puissants mais isolés, ou en ces rares moments de suprême intensité où le cri lyrique et le souffle épique percent à travers la forme théâtrale.

Shakespeare est unique. Il est le seul grand et authentique poète dramatique, aussi bien à son époque, où tant de poètes furent attirés par la forme théâtrale et où les circonstances étaient favorables à l'expression de ce génie particulier, que dans toute la littérature anglaise. Mais à lui seul il vaut toute une armée. Son esprit, sa méthode et la qualité de son œuvre sont eux aussi incomparables. Ses contemporains, en effet, ne lui ressemblent qu'extérieurement; ils emploient la même forme théâtrale, la même matière première, mais il leur manque cette approche dramatique intérieure qui lui permit

de transformer ces éléments extérieurs et de leur donner un tout autre sens et une tout autre valeur. Plus tard, le théâtre romantique, malgré ses efforts pour imiter le mobile et le trait shakespeariens, fut cependant guidé par un mental poétique d'un autre type; sa méthode intrinsèque, à la différence de sa méthode extérieure, n'avait vraiment rien de commun avec celle de Shakespeare. Le théâtre romantique, chez Hugo entre autres, s'empare de la vie, choisit ses effets les plus inhabituels et les combine pour en faire si possible une chose insolite, brillante, colorée, ostentatoire. Shakespeare ne procède pas ainsi, ou fort rarement, dans ses premières œuvres imitatives, ou lorsqu'il manque d'inspiration. Il n'a pas besoin d'empoigner la vie avec violence et d'en faire une pyrotechnie romantique; car c'est la vie elle-même qui s'est emparée de lui afin de se recréer à son image; le poète se tient au fond de lui-même, au cœur de la vie, et de là son impulsion fait jaillir toute une marée d'êtres, aussi réels dans ce monde créé que le sont les hommes dans cet autre monde où il puise ses allusions – une multitude, une foule d'images vivantes portées par un langage révélateur comme par une mer multicolore, par une houle aux vagues inlassables. D'une façon générale, sa méthode dramatique ne semble pas avoir en effet d'autre but intellectuel, d'autre mobile esthétique, d'autre secret spirituel; d'ordinaire, elle agit simplement pour la joie que lui procure cette vision poétique et multiforme de la vie et de la création vitale, sans autre centre que le pouvoir même de la vie, d'autre cohérence que celle qui surgit spontanément des processus insaisissables de cette énergie, d'autre unité que la seule unité de l'homme et de l'esprit-de-vie dans la Nature qui œuvre en lui et sous ses yeux. Shakespeare est ce pur Ânanda créateur de l'esprit de la vie; partout à l'œuvre à cette époque, cet esprit s'incarne en lui pour le plaisir de se voir lui-même sous une forme poétique.

Tous les pouvoirs de Shakespeare, et toutes ses limitations – car on a désormais le droit de parler de ses limitations – proviennent du caractère particulier de la force qui l’incitait à s’exprimer. Avant d’être un artiste, un penseur-poète ou quoi que ce soit de ce genre, Shakespeare est essentiellement un grand créateur du plan vital ; et très dynamiquement, quoique dans un cadre bien délimité, un voyant de la vie. Son art n’est autre que la vie disposant ses formes selon son propre flux, sa propre flamme, sans rechercher aucune symétrie – car de symétrie il n’en est point ici – ni de délicates harmonies, mais des perspectives mouvantes, une succession de points de vue, multiples certes mais aboutis et satisfaisants ; art suprême en son genre, qui parvient à donner à tous ses mouvements débridés une structure profondément rythmique. Bien qu’il ait doté la pensée poétique d’un langage merveilleux, jamais Shakespeare ne pense par amour pour la pensée, mais par amour pour la vie. Ce n’est pas le poète qui réfléchit à la vie, c’est la vie qui réfléchit en lui par toutes ces bouches, en tous ces sentiments, à chaque instant, produisant dans la pensée toute une gamme d’effets superbes, sans pour autant rechercher aucune vision intellectuelle claire et globale, ni aucun résultat idéal ou spirituel particulièrement intense. Sa façon de traiter le caractère humain est souverainement puissante dans ses propres limites, mais ce qu’il dépeint, c’est l’âme de l’être humain vue à travers le caractère, les passions, l’action extérieurs – l’âme de vie et non l’âme-de-la-pensée ni l’être psychique profond, encore moins la vérité la plus intime de l’esprit humain. Nous en trouvons quelque aperçu, mais c’est davantage une ombre ou un reflet partiel sur un verre coloré, que leur mode d’action propre. Dans sa vision, et par conséquent dans son dessein poétique, jamais Shakespeare ne se hisse au-dessus de la vie ni ne passe au travers ; il ne voit pas vraiment le but vers lequel elle tend ni les grands pouvoirs

secrets qui agissent en son sein. Dans deux ou trois de ses tragédies il semble bien s'y être efforcé, mais ce qu'il voit en fait alors, c'est l'action de certaines forces de vie, forces prodigieuses qu'il inscrit en un symbole vivant ou dont il indique la présence derrière l'action humaine, comme dans *Macbeth*, ou, comme dans *le Roi Lear*, qu'il incarne dans des personnages possédés – possession tragique car ils ont perdu tout contrôle sur eux-mêmes. Néanmoins, son théâtre ne peint pas une action seulement extérieure, car il vit d'une vie intérieure plus profonde que notre vie de surface. Shakespeare n'est pas *Virât*, le voyant et créateur de formes élémentaires, mais *Hiranyagarbha*, le mental lumineux des rêves qui regarde à travers ces formes afin d'apercevoir, cachées derrière, ses propres images. Plus que tout autre poète, Shakespeare a réalisé mentalement l'exploit légendaire du bouillant sage Vishwâmitra : par le pouvoir de sa vision, il a créé son propre univers shakespearien, et malgré ses éléments réalistes, c'est un monde romantique dans le véritable sens de ce terme, un monde de l'émerveillement et du souverain pouvoir de la vie ; or dans ce monde – et pas seulement dans ses réalités extérieures – ce qui est terne et empêtré s'emplit d'un souffle de vie plus large et plus dynamique, d'un jeu où la beauté, la soif de connaissance, l'ampleur ont un caractère supranaturel.

Si nous voulons nous former une vision quelconque de l'évolution de la poésie, il est indispensable de définir les limites à l'intérieur desquelles Shakespeare réalisa son œuvre, afin de pouvoir déterminer le niveau qu'il a atteint ; cependant, au sein de l'œuvre elle-même, ses limitations n'ont aucune importance. Même ses défauts et ses défaillances les plus indiscutables ne peuvent le diminuer, car il y a dans son trait un pouvoir divin infaillible qui les rend négligeables. Si l'on trouve chez lui – bien que très atténuées – certaines des grossièretés, des violences, des extravagances du théâtre

élisabéthain, elles y sont soutenues par un flot puissant et finissent par s'accorder à la grandeur générale de son dessein. Shakespeare s'égaré parfois jusqu'aux confins de la prose, s'éprend soudain d'un verbe poétique torturé et de mauvais aloi, parfois même épouvantablement mauvais; il est toutefois évident que ce ne sont jamais des défaillances de son pouvoir, mais les erreurs délibérées d'un grand poète emporté par le puissant courant de son expression, et plus soucieux de vérité dramatique qu'attaché à une perfection verbale. Nous nous sentons obligés d'accepter ses défauts, que notre sens critique eût été prompt à condamner ou à rejeter chez un autre poète, parce qu'ils font partie de sa force, tout comme nous acceptons les puissantes erreurs d'une personnalité hors du commun. Ses limitations sont dans une large mesure la condition même de ses pouvoirs. Shakespeare n'est certainement pas, comme le voudraient ses adorateurs, un révélateur universel, car même dans l'âme-de-vie humaine se trouve une multitude de choses qui le dépassent. Mais avoir su donner à une vision de la vie de ce genre, et de cette puissance, une forme aussi merveilleuse, aussi variée, immortellement vibrante, portée par le flot immense d'une expression poétique aussi intense, n'en demeure pas moins un accomplissement unique du génie poétique. L'avenir apportera peut-être à la forme dramatique un but plus élevé et plus profond, et même un but vital plus intime et plus beau que tout ce que Shakespeare a jamais pu concevoir; mais en attendant que cela soit accompli avec une égale puissance, une égale maîtrise, une vision aussi complète, dans un langage révélateur aussi intense, Shakespeare conservera sa place souveraine. Prétendre qu'il soit le plus grand de tous les poètes est assurément discutable – en vérité, il ne l'est pas –, mais on peut difficilement nier qu'il soit le plus grand des poètes dramatiques.

Dans le domaine théâtral, l'esprit poétique anglais est donc allé jusque-là, mais jamais plus loin. Cela tient surtout à la fascination qu'exerça sur lui le modèle élisabéthain ; en effet, il ne s'est pas seulement accroché à la forme shakespearienne – dûment modifiée, celle-ci pourrait encore servir à certaines fins, notamment à une pensée-de-la-vie plus profonde s'exprimant dans les brillantes couleurs d'une interprétation romantique –, mais à toutes les aberrations grossières et inesthétiques de cette époque. Tous, qu'ils soient grands poètes, nobles et puissants chantres du moi, artistes raffinés, penseurs et interprètes de talent, dès qu'ils se tournent vers la forme dramatique, tombent dans le piège fatal de l'extériorisation ; ils deviennent violents, gesticulent, se pressent d'agir, oublient de se donner une pensée formatrice, et restent prisonniers de l'idée que le théâtre doit être une représentation vigoureuse de la vie, de ses péripéties et de ses passions. Et comme cette idée ne contient aucune vérité, et qu'en tout cas elle ne s'accorde nullement à la tournure de leur génie, l'échec est inévitable. On voit Dryden trébucher lourdement dans ses pièces rimées, Wordsworth – Wordsworth entre tous, lui le moins élisabéthain des poètes –, rédiger consciencieusement ses ternes *Borderers*, Byron gaspiller son énergie primitive dans de méchants vers blancs et des constructions dramatiques plus mauvaises encore, Keats abandonner son *Hypérion* inachevé pour se lancer, tel un collégien, dans d'extravagantes imitations de ce qu'il y a de pire dans le modèle élisabéthain, Shelley lui-même, oubliant qu'il avait donné à la poésie dramatique une forme littéraire nouvelle et raffinée, nous offrir en spectacle dans son *Cenci* toutes les violences du théâtre élisabéthain ; Tennyson, Swinburne, même après *Atalante*, suivent cet *igni fatuus*, se consomment à cette flamme de fatuité et de futilité – tous enfin, sans exception, furent victimes du même hypnotisme. Récemment, une nouvelle

tendance s'est dessinée; mais il n'est pas du tout sûr que les conditions nécessaires au renouvellement de la forme dramatique et à une utilisation vraie du mobile dramatique, aient encore vu le jour. En tout cas, le créateur prédestiné, s'il doit jamais venir, n'est pas encore parmi nous.

CHAPITRE 11

L'évolution de la poésie anglaise – 3

Le théâtre élisabéthain est une expression de ce frémissement de l'esprit-de-la-vie; dans ses meilleurs moments, il incarne la force de la poésie vitale – force immense ou vigoureuse, exaltée, somptueuse ou ravissante, passionnément excessive ou sinistre et ténébreuse. Pour le reste, le langage de l'époque déborde de la joie lyrique, de la douceur et de l'émotion du même esprit, ou de ces descriptions émues et colorées qu'il nous donne de lui-même. La pensée y est souvent curieuse et enjouée, mais sur le plan intellectuel, elle manque de fermeté et d'élévation. Dans le domaine de l'imagination, la culture est encore en enfance, et le mental pensant travaille plus volontiers pour la curiosité et la beauté de la pensée, et même davantage pour la curiosité et la beauté de la seule expression de la pensée, que pour la lumière et la vision qu'elle peut nous offrir. Née dans une telle atmosphère, la poésie possédera sans doute un charme considérable, et ses images, les émotions qu'elle inspire, ses descriptions seront probablement fort attrayantes; mais il se peut très bien aussi que lui manque la profondeur de cette substance plus intime et la plénitude souveraine de la forme qui constituent ces autres éléments indispensables à toute création artistique accomplie. La beauté de l'expression poétique s'y épanouit avec une générosité sans limite, mais si nous sommes en quête d'une musique exprimant un esprit plus profond ou un sens plus élevé, il nous faudra patienter; le poète essaie parfois de s'en approcher, mais parvient rarement à nous faire sentir sa présence.

Spenser, le plus grand poète de ce temps après Shakespeare, qui nous livre dans ses œuvres cette beauté dans sa pleine opulence, ne réussit pourtant qu'à moitié dans son effort pour toucher à cette vérité supérieure. Il y a, dans *Faerie Queene*, des images d'un charme infaillible et les deux premiers chants sont de purs bijoux; les harmonies voguent au fil des vers, les descriptions y sont étrangement profuses et discrètes à la fois, le phrasé fluide, les images minutieusement peintes. Tels, en effet, sont ses dons constamment exprimés, telle est la forme innée de son génie qui se répand plus en visions descriptives qu'en le jeu d'un large pouvoir créateur ou d'une force narrative. Quand, par exemple, une idée inspirée s'élabore, nous la voyons bientôt se perdre un peu trop dans les détails et dans l'épanchement d'une somptueuse exubérance; elle parvient néanmoins à maintenir la cohérence de cette lourde trame embrouillée de symboles et de formes, pour composer finalement un tout satisfaisant dont l'effet poétique ne manque pas de beauté. Mais après ce beau préambule, si nous poursuivons notre lecture et considérons le poème dans son ensemble, force nous est de constater que l'effet recherché n'est pas obtenu. Le fait que le poème soit inachevé n'explique pas cet échec, et nous n'en chercherons pas même la raison dans les défaillances du pouvoir qui l'anime, et qui s'étirole indiscutablement au fil des vers. Si le poème n'est pas achevé, c'est tout simplement parce qu'il n'aurait pu l'être avec succès. La *Naissance du dieu de la guerre* de Kâlidâsa est lui aussi incomplet, ou fut complété par une main moins experte, et pourtant, même dans ce fragment, l'effet produit est d'une totalité souveraine; on sent la présence d'un sublime, d'un admirable dessein. *L'Énéide* de Virgile, bien que d'une certaine manière achevée, n'a pas reçu ces dernières touches qui font parfois toute la différence entre la perfection et l'approche de la perfection; nous sentons aussi que ce n'est

point là un échec de son art – jamais on ne pourrait faire à Virgile pareil reproche –, mais un affaiblissement relatif du pouvoir qui soutient l'œuvre, et de l'inspiration. Et pourtant, l'intelligence artistique consommée du poète agit de façon si constante, elle fut dès l'origine si complète, elle a si bien élaboré, si bien harmonisé sa conception de base, qu'un effet général, tout de grâce et de fermeté, est ainsi obtenu. Mais nous trouvons ici néanmoins un défaut de l'intellect artistique, une tare ou une insuffisance dans son pouvoir originel de construction et d'harmonisation qui est typique du mental élisabéthain, et presque du mental anglais.

Spenser paraît avoir eu l'intention d'allier à sa façon le succès de l'Arioste à celui de Dante. Son œuvre se voulait, dans sa forme, un riche et beau roman versifié; mais elle devait être en même temps une grande interprétation, par l'image et le symbole, de la signification de la vie humaine – de sa signification non point religieuse ou spirituelle, mais éthique. Cette union du conte de fées et du vivant symbole éthique faisait partie de ce qu'il concevait comme sa tâche artistique. Bien que ce genre de mélange soit particulièrement difficile à réaliser, il peut, entre les mains d'un maître, donner de superbes résultats. Mais l'intellect élisabéthain a toujours tendance à se ruer vers l'artifice, vers de bizarres complications, et se montre incapable de suivre une idée pour ce qu'elle a d'essentiel: il lui fait prendre mille détours, l'embrouille dans un fouillis d'accessoires; se saisissant de toutes sortes d'éléments disparates, il les jette pêle-mêle sans rechercher de véritable fusion. Dans la conception comme dans l'exécution, Spenser fut victime de tous ces défauts de l'intellect. C'est de son hellénisme qu'il tira son projet intellectuel – les vertus devaient être figurées par différents types humains –, mais il le revêtit de l'allégorie médiévale, ingénieuse mais banale et sans surprise. En outre, Spenser ne se contente pas de

donner à cette combinaison une forme simple : son ambition est d'arriver à une représentation globale, intégrale. Mais elle dépasse de beaucoup son pouvoir, et probablement tout pouvoir de fusion créatrice. Ses allégories, qui se veulent tout à la fois morales, religieuses et politiques, sont d'une effroyable complexité : sa sorcière du Pays des Fées, par exemple, incarne le Mensonge, l'Église Catholique Romaine et Marie Reine d'Écosse, dans un méli-mélo invraisemblable et irritant. Certes, un poème de ce genre doit se donner pour thème la lutte entre les puissances du bien et celles du mal, mais les figures humaines à travers lesquelles il se développe pour parvenir à ses fins, ne sauraient simplement être le bien ou le mal, cette vertu ou ce vice ; ils doivent les représenter, en être l'occasion, l'expression vivante et pas uniquement le corps allégorique. Spenser, en grand poète qu'il est, n'ignore certes rien de cette condition de base, mais sa trame allégorique est si embrouillée qu'elle paralyse cette conception plus juste, et la narration interprétative chemine à travers le labyrinthe brouillon de tous ces éléments importuns que nous sommes bien obligés d'accepter, non pour leur intérêt propre ou pour leur force et leur attrait vivants, mais pour la beauté de l'expression et des descriptions poétiques qu'elles suscitent.

À cette erreur dans la conception originelle, s'ajoutent les défauts d'exécution. Car au bout d'un certain temps, malgré tout, vertus et vices finissent par s'égarer complètement dans le Pays des Fées, ou se noient dans un épais brouillard et deviennent presque imperceptibles ; le lecteur pousse alors un immense soupir de soulagement – ce qui, compte tenu de la conception avouée du poème, n'était évidemment pas le but recherché. Nous avons enfin le bonheur de pouvoir lire le poème, ou mieux, de lire chaque chant séparément comme une romance à part entière, laissant au sens final le soin de vaquer à ses propres affaires. Ce qui devait être un grand

poème éthique et une interprétation de l'âme humaine, ne doit plus son existence qu'à une ravissante série de descriptions et d'incidents romantiques. Le défaut de cette œuvre ressort clairement lorsque nous la comparons aux deux magnifiques poèmes de la Grèce et de l'Inde dont le but n'était pas si différent : le Râmâyana et l'Odyssée. Le Râmâyana réalise la fusion entre une sorte de grandiose conte de fées et l'histoire de la lutte immense entre les pouvoirs du bien et du mal à l'œuvre dans le monde. L'Odyssée, pour sa part, associe la magie de la romance à l'histoire de l'affirmation du droit et de la vertu personnelle et familiale, contre la licence effrénée et le mal, dans un affrontement épique entre ces forces adverses. Cette épopée conte la bataille qui oppose la volonté et la nature humaines soutenues par le pouvoir divin, aux hommes malfaisants et à la fureur des dieux, à l'adversité et à l'aveugle hostilité des éléments ; les scènes se meuvent, avec une grâce irréprochable, des pays de la romance à la romance de notre vie humaine quotidienne ; mais jamais le poète, dans tout ce foisonnement d'aventures et de descriptions, ne perd la couleur esthétique harmonisatrice, ni la simple idée centrale. Le Râmâyana est lui aussi constitué d'éléments propres au monde de la romance féerique ; mais, soulevés jusqu'à la dimension épique, ils soutiennent aisément le tableau grandiose du combat entre le Dieu incarné et le Titan, entre la culture humaine exprimant l'ordre suprême, la suprême envergure des valeurs éthiques, et le gigantesque empire des forces anarchiques jetées dans la bataille, de la violence égoïste, de la domination et de l'arrogance sans foi ni loi. Le poème forme un tout cohérent, et, malgré son extrême longueur et la surabondance de détails, sa simplicité, son amplitude et son unité en émergent triomphantes. Le poète anglais, par contre, se perd dans les éléments extérieurs, dans les incidents et les descriptions romantiques que son imagination recherche

pour son propre plaisir. Ses idées sont souvent exprimées de façon trop appuyée, trop évidente, et finalement, elles ne parviennent pas à trouver de forme aboutie. Au lieu de se laisser porter par la force de son idée poétique plus profonde, Spenser dépend d'astuces intellectuelles et fait étalage de tous les rouages de son art. Le fil conducteur est sinueux et embrouillé. L'œuvre accomplie, complexe et confuse, riche et diffuse, n'a pas l'unité d'un tout vivant.

Telles sont les limitations propres à l'âge élisabéthain, et nous devons les souligner – d'une façon qui, de prime abord, peut paraître excessive –, car elles expliquent la réaction qui n'allait pas tarder à se manifester dans la poésie anglaise : recherche, chez Milton, d'un effort et d'une discipline intellectuels austères et rigoureux, aboutissant, chez Dryden et Pope, à un style qui échappe aux défauts les plus saillants du mental élisabéthain, mais au prix d'une perte totale et désastreuse de tous ses immenses pouvoirs. Avant Milton, la poésie anglaise n'avait subi aucun apprentissage dans le domaine de l'intelligence poétique et artistique ; elle possédait une énergie et un pouvoir surabondants, mais pas d'idée centrale qu'elle sût organiser. Incapable de construire (Shakespeare est une exception), elle se trouve et se perd tout à la fois dans l'exubérante dissipation de sa force, et suit, avec une douceur alanguie ou une véhémence jubilation, toutes ses impulsions, qu'elles soient bonnes, mauvaises ou indifférentes. Pourtant, ce qu'elle réussit à accomplir est quelque chose d'unique, et dans son genre, d'insurpassable. Inégalées, en effet, la vivace splendeur de son imagination, l'ardente vision de l'esprit de la vie, inégalée l'intensité de son expression poétique. La vie s'épanche et se répand en paroles, déverse son émotion lyrique, sème sans compter les descriptions intimes et intuitives, passionnément détaillées, qu'elle nous donne d'elle-même, pense à haute voix dans la langue native de la poésie

– densité frappante des images, bonheur extrême d'un langage sans détours. Aucune autre poésie n'est parvenue, dans ce domaine, à ce degré d'accomplissement.

Cette poésie a donc réalisé de grandes choses, dans les limites que sa méthode et sa substance lui imposaient – une méthode et une substance qui se situent au second degré des gradations psychologiques dont l'ascension permet à la poésie de devenir un instrument, de plus en plus profond et subtil, pour l'esprit humain qui cherche à s'exprimer. Comme je l'ai dit, la poésie anglaise a suivi les degrés de cette ascension suivant un ordre d'une singulière régularité. Au début, elle se satisfaisait d'une réponse rudimentaire et superficielle aux aspects les plus extérieurs de la vie, à ses figures et ses incidents manifestes, à ses sentiments et ses caractéristiques élémentaires. Refléter ces choses clairement, correctement, en faire un choix harmonieux, et ne transmuier qu'à peine la personnalité et le tempérament esthétique, voilà qui pour cette première forme de poésie était amplement suffisant. Ces conditions étaient d'autant plus faciles à satisfaire que tout ce que l'œil percevait alors était neuf, intéressant, stimulant – la vivacité de l'impression poétique remplaçant le besoin de subtilité ou de profondeur. Dans les premiers temps de son histoire, un peuple peut certes écrire de la grande poésie à partir d'une telle méthode de base, mais plus tard, quand son mental, confronté à la vie, commence à réagir de façon plus vibrante et plus intérieure, cela n'est plus possible. Cette poésie devient alors le procédé d'une inspiration secondaire, incapable de se hisser jusqu'au sommet des possibilités poétiques. Ou si cette méthode extérieure persiste encore comme élément caractéristique d'une création plus subjective, c'est avec d'autres exigences : elle cherche des effets plus intenses, une expression plus pénétrante. Or telle était justement la méthode spécifique de l'âge élisabéthain, et ce qu'il réclamait.

Dans la poésie élisabéthaine, la tournure physique et extérieure persiste encore, mais elle n'est plus à même de satisfaire ni l'esprit perceptif, ni sa force créatrice. Même quand elle est le mieux préservée, elle demande encore une réponse plus vibrante, des couleurs plus vives, de violentes passions, des personnages outrés, des événements surprenants ou foisonnants. La Vie demeure la Muse de cette poésie, mais c'est une Vie qui veut désormais se sentir elle-même plus intensément, et qui frappe déjà, ou essaie de frapper aux portes de l'être subjectif plus profond. Dans toutes les meilleures œuvres de cette époque, elle y est déjà parvenue – sans pénétrer encore très profondément, mais suffisamment pour porter les premières marques de la subjectivité. Quoi qu'en pense Shakespeare – du reste, les théories critiques d'un poète ne nous fournissent pas toujours des indications correctes sur la nature de son inspiration –, on n'y trouve pas vraiment de miroir tendu à la vie et à la nature, mais plutôt une sensibilité et une évocation émues, exaltées. La vie projette ses impressions, mais c'est un plus grand et plus profond pouvoir de vie en le poète qui s'en saisit, et ce pouvoir ne se contente pas de refléter ou simplement de répondre avec grâce à ce qui s'imprime en lui : il commence à projeter immédiatement autour de ces impressions la riche substance de son être réceptif, de son énergie formatrice, créant ainsi quelque chose de nouveau, quelque chose de plus personnel, plus intime, plus chargé d'une première vision intérieure, d'émotion et de la passion qu'il éprouve à s'exprimer. C'est la source d'une intensité nouvelle ; et c'est cet élan, ce besoin de prêter une voix au pouvoir de vie créateur en l'homme qui conduit à la forme dramatique et qui agit en Shakespeare avec un pouvoir sans égal. À l'autre pôle du mental élisabéthain, chez Spenser, cette tendance s'accroît, et l'on s'éloigne encore davantage des réalités de la vie ; les impressions du monde physique

environnant ne sont plus que des suggestions en vue d'une création purement imaginative qui semble, en vérité, avoir été tirée non de la vie terrestre, mais d'une scène de la vie, plus belle et plus harmonieuse, qui existe soit dans nos propres profondeurs insondées, soit sur d'autres plans du physique ou du vital plus subtils. Cette création a un autre but : la recherche de choses symboliques, voire révélatrices, dans le tréfonds de l'âme elle-même, qu'elle essaie de représenter par la magie de romans chevaleresques, puisqu'elle ne peut encore s'en saisir ni les exprimer dans leur intime vérité. Et cependant ici encore la méthode, sinon tout à fait le but, propre à ce langage, consiste à donner à la Vie une voix qui jaillit et s'élève et se répand en vagues de paroles, de couleurs et d'images et en la pure beauté des sons. L'imagination, la pensée, la vision prennent le mental-de-vie émotif pour instrument, ou plutôt, œuvrent en lui, en font leur moyen d'expression, accepté comme la forme même de leur être et la force même de leur nature.

Il en résulte une grande poésie, mais il est d'autres pouvoirs de la conscience humaine qui restent encore à maîtriser, et les acquérir constituera, pour la poésie anglaise, l'étape suivante. Elle s'emploiera à donner à l'intellect la première place, faisant de lui son principal instrument. Le mental pensant ne sera plus porté çà et là sur les vagues de la vie ; il s'en détachera afin de l'observer et d'y réfléchir. Au début, cette poésie suivra une voie intermédiaire, celle des premières œuvres de Milton et des poètes Caroléens, où quelque trace de l'impulsion élisabéthaine, de son ardente vision imaginative et du charme de son émotion subsiste encore et se prolonge pour quelque temps, mais ne tardera pas à s'effacer sous la pression d'une croissante intellectualité, sous la sèche et violente lumière de la raison et la dureté de plus en plus marquée de la forme, tandis que le regard de l'observateur se concentre et que son

champ se rétrécit. D'un côté ce mouvement progressera pour atteindre à la maturité, à la perfection classique de Milton, et, de l'autre, se décomposera peu à peu en traversant l'œuvre de Waller. La réaction viendra de la poésie de Dryden et de Pope.

CHAPITRE 12

L'évolution de la poésie anglaise – 4

Dans les œuvres de l'âge intellectuel et classique de la poésie anglaise, on est frappé de trouver, là encore, comme tout au long de son histoire, le même phénomène : un prodigieux pouvoir de réalisation limité par un défaut caractéristique qui, dans l'exécution, se traduit par un demi-succès ou un splendide échec. Quelque chose de mal équilibré, de gauche, un équilibre précaire des facultés gaspille le pouvoir prodigué et fait que le résultat global est inférieur, et de loin, à ce qu'il aurait dû être – quand on songe à la véhémence de l'énergie prête à le propulser, aux larges ailes du génie prêtes à le hisser jusqu'aux ultimes confins de l'empyrée. Le mental de l'époque alla chercher en Grèce, à Rome et en France ses influences nourricières et ses modèles évocatoires. C'était inévitable, car ces trois nations européennes furent les plus spécifiquement intellectuelles et leurs littératures ont accompli, chacune sur une voie différente et suivant son esprit propre, ce que cette substance et cette forme d'inspiration peuvent produire de meilleur dans ce domaine. Ne possédant aucune profondeur ni aucune subtilité natives, n'ayant pas été initié à l'exquise lucidité classique, privé d'un goût esthétique sûr, le mental anglais, s'il voulait vraiment s'engager sur ce chemin, n'avait d'autre choix que de se tourner vers de telles sources d'inspiration. En s'y plongeant, il pouvait espérer unir à la limpidité et la forme classiques, sa force virile, ses efforts vigoureux, sa puissante imagination et ses couleurs les plus vives, ses suggestions intuitives plus profondes, et parvenir ainsi à quelque chose de nouveau et de grand vers

quoi le monde pourrait se tourner, comme vers un nouvel et suprême enrichissement de sa culture esthétique. Malheureusement, le résultat ne devait pas répondre aux espérances. Pour arriver à une telle perfection, cette poésie, sur sa nouvelle voie, aurait dû conserver, en les transmuant mais sans en rien perdre, toutes les plus belles qualités de l'esprit élisabéthain, et rehausser, enrichir, adoucir de son toucher magique la forme et le mobile intellectuel classiques. Ce qui s'opéra au contraire, fut un écart révolutionnaire, une césure, un rejet radical, une tentative entièrement nouvelle et sans aucune racine dans le passé. Et finalement, non seulement l'ancienne structure de la poésie fut abolie, mais toutes ses Muses les plus puissantes et les plus lumineuses furent chassées de leurs trônes. Un temple en stuc, de pure imitation classique, très élégant, mais glacial et vide, fut érigé en ces lieux désertés, et les dieux de la satire et du prosaïsme didactique s'installèrent dans un sanctuaire qui ressemblait plus à un café qu'à un lieu saint. Une brillance stérile, une rhétorique raide et bien astiquée en furent le lamentable résultat.

Cet âge naissant nous promettait pourtant de grandes choses, et pendant un temps, il parut même s'être engagé sur la bonne voie. La poésie de Milton, à ses débuts, fruit d'un intellectualisme classique bien marqué, est encore caressée par l'éclat et la beauté dont la marée romantique en plein reflux a laissé les vestiges – par ses tons riches, la chaleur spontanée de ses émotions, de ses passions et de son intuition vitale, dons d'une profondeur et d'une force de vie supérieures. Dans sa langue et dans ses rythmes superbes se mêlèrent de nombreuses et plus douces influences, qui s'unirent à sa personnalité pour en faire quelque chose de merveilleusement puissant, riche et beau. De Chaucer, de Peele, de Spenser, de Shakespeare, elle sut capter certaines suggestions, certains secrets, et ces allusions impartirent une grâce singulière à un

style dont l'austère pouvoir s'était nourri aux grands courants du classicisme : un souffle de la beauté et de la majesté virgiliennes, un équilibre qui rappelle la calme grandeur de Lucrèce, quelques notes du sublime Eschyle – ces dons suprêmes des Anciens, rehaussés ou mûris sous l'influence des éléments plus riches du romantisme et subtilement fondus les uns aux autres, pénétrèrent la poésie de Milton et contribuèrent à former le style de ses premières œuvres. Magnifiés et exaltés par la force de sa personnalité originale, noble et austère, ils créèrent un mélange unique, fait de grandeur et de beauté, que l'on ne trouve nulle part ailleurs dans la poésie anglaise. Le contenu est souvent mince, car c'est encore l'imagination de Milton, plus que son âme ou son mental tout entier, qui recourt à la forme poétique; mais cette forme est d'une irréprochable beauté. Et déjà, malgré cette minceur du contenu, nous pouvons voir un changement se dessiner : le reflux de la jeune, de l'exubérante force vitale – tandis que l'intellect se penche résolument vers la vie afin de l'observer posément depuis son propre centre de vision – est devenu clairement perceptible. Certains poètes élisabéthains avaient bien fait des tentatives dans cette direction, mais sans grand succès; dans leurs meilleurs poèmes, où pourtant la pensée se voulait forte et concentrée, la vie s'en emparait ou elle-même exprimait, d'un trait tremblant, une pensée émue. Ici, au contraire, même dans les deux poèmes qui, de leur propre aveu, expriment des humeurs vitales, c'est l'intellect et ses imaginations qui font de ces humeurs matière à profonde réflexion; on ne trouve plus ici cette liberté et cette spontanéité de la vie chantant et s'enchantant de ses propres visions, de ses propres émotions. Chez les poètes caroléens mineurs, s'attarde encore quelque reflet du soleil couchant de l'âge élisabéthain; perdurent aussi une trace du sens-de-la-vie et une vivacité des émotions, mais elles sont par trop édulcorées et

diluées pour pouvoir soutenir un style et un langage d'une intensité ou d'une grandeur quelconques ; et finalement, elles dépérissent, noyées dans les banalités de l'intelligence jouant un double-jeu avec les mouvements de la nature émotive. Car c'est déjà l'idée, la réflexion qui prédomine sur la vision et l'émotion profonde ; le mental observe la chose sentie, il ne se laisse plus prendre et emporter dans la vague des sentiments. Certaines de ces œuvres ont un sujet ou un dessein mystiques ; mais là encore, sauf en certains vers ou passages lumineux, cette poésie souffre de la même influence dessiccante. L'aube d'un âge intellectuel n'était pas le temps propice à l'éclosion d'une grande poésie mystique.

Rapide est le reflux, et la transformation est bientôt complète. Éteintes les couleurs, évanouie la douceur ; le chant s'est tu, partout règne un silence de mort. Un long siècle durant, siècle de sécheresse, siècle de fer, la faculté lyrique disparaîtra de la langue anglaise. Le chant épique, grandiose de Milton est seul à briser ce silence, cette absence de tout pouvoir poétique élevé, profond ; mais c'est un Milton qui s'est détourné de la plus opulente beauté de sa jeunesse et qui en a trahi les promesses ; il a perdu ses accents virgiliens, renié toute païenne délicatesse, renié ses couleurs, sa grâce et sa douceur, pour exprimer, dans la langue et la forme majestueuses qui lui conviennent, sa conception du Ciel et de l'Enfer, de l'homme et de l'univers que son imagination a bâtie sur ses croyances et revue dans la vision de son âme. On se demande ce que Milton nous eût offert si son génie poétique n'avait pas traversé cette longue période de silence, si, avant de reprendre la plume, il n'était pas resté si longtemps absorbé dans de stériles controverses politiques, jusqu'à ce que des événements tragiques, dans sa vie privée comme dans sa vie publique, l'obligent à se retrouver, lui-même et son véritable pouvoir – en un mot, s'il avait écrit son

œuvre maîtresse comme mûrit un fruit, en affermissant et en approfondissant sans relâche son style antérieur et sa vision première. Peut-être n'aurait-il rien accompli d'aussi sublime, mais son œuvre en tout cas eût été plus somptueuse, plus diverse et modulée, plus parfaite. Le sort a voulu que ce soit à son *Paradis Perdu* qu'il doive d'occuper un rang si élevé parmi les poètes. Cette grandiose et trop imparfaite épopée, est le suprême, l'unique accomplissement de la poésie anglaise dans son effort pour imiter le style classique, trouver le chemin d'une expression pleine de grâce sous la tutelle d'un maître intellectuel éminent et sévère, et pour forger ainsi un équilibre complet et une perfection mesurée de la forme et de la structure architectoniques.

Le *Paradis Perdu* est un des rares grands poèmes épiques que compte la littérature mondiale; certaines qualités y touchent des sommets jusque-là hors d'atteinte, malgré les défauts et faiblesses qu'on y relève quand on le considère dans son ensemble, et que l'on ne trouve pas dans les autres grandes épopées. Jamais le rythme et la langue n'ont atteint à une telle amplitude dans l'expression et le mouvement épiques, rarement les envolées poétiques eurent un caractère aussi élevé. Dans une large mesure, Milton a réalisé là le but qu'il s'était fixé : il a doté la poésie anglaise du langage de la pensée intellectuelle; ce langage est lui-même éminemment poétique et ne dépend d'aucun des supports formels de l'expression, excepté ceux qui sont absolument essentiels et indispensables; ces succès, il les doit à sa propre force intérieure : poétique dans sa substance même, ce langage est essentiellement une expression inspirée de la pensée intellectuelle. Or c'est bien là le but que le poète classique recherche toujours, qu'il s'agisse de style ou de mouvement. Ce but, Milton l'a atteint, et il a porté l'accomplissement jusqu'à la perfection, par cette grandeur d'âme et de style qui caractérisent son

langage poétique, par cette magnificence des tonalités, cette ample foulée du rythme que nul autre poète ne possède à ce degré. Ces qualités, Milton les préserve sans peine tout au long de cet immense poème, car chez lui – qui fut pourtant un remarquable artiste – elles constituent moins un art que le langage naturel de son esprit et la musique naturelle de son mouvement. Milton vise haut, et chez aucun de ses prédécesseurs, Dante excepté, il n'est de thème d'une telle élévation; rien n'égale la splendeur de ce commencement, où Milton nous dévoile sa conception et son portrait de Satan et de l'Enfer; nul n'a su peindre avec une telle puissance le vivant esprit de la révolte égoïste qui, chutant dans l'abîme de sa nature obscure et douloureuse, est pourtant encore soutenu – bien qu'il s'en soit séparé, et, semant la discorde, l'affronte et le défie – par le principe divin grandiose qui l'enfanta. Si le reste de l'épopée avait égalé ces premiers livres, il n'y aurait pas eu, dans toute la littérature, de plus grand poème, et bien peu d'aussi grands.

Mais là encore le résultat global fut un échec, une promesse non tenue. Par l'excellence de son style et du rythme, le *Paradis Perdu* force notre admiration du début à la fin; mais, malgré un puissant début, le contenu, le concept général, à la différence de certains autres éléments plus sublimes et frappants, n'a pas su conquérir la mentalité ni le cœur de notre monde; seule une modeste part a trouvé à s'abriter dans les profondeurs de son imaginaire, ou a souverainement enrichi le fonds de sa pensée et de son expérience poétiques plus intimes. Or le poème qui n'accomplit ni l'un ni l'autre, si sublime soit le pouvoir de son langage et de son rythme, trahit sa vocation. N'en cherchons point la cause dans la disparité entre le but avoué de Milton – justifier les voies de Dieu aux yeux de l'homme – et les moyens intellectuels dont il disposait pour mener à bien son projet. La théologie de la religion puritaine était d'un bien

faible secours pour un dessein aussi ambitieux; pourtant, si l'interprétation s'était montrée plus pénétrante, la légende tirée des Écritures et traitée dans son œuvre aurait pu fournir un matériau poétique suffisant. La théologie de Dante bénéficiait de la richesse et de l'expérience spirituelle héritées du catholicisme médiéval, mais intellectuellement elle n'était, pour un dessein aussi vaste et profond, guère plus satisfaisante ni durable. Cependant, à travers ses symboles primitifs, Dante vit et révéla des choses qui firent, jusqu'à un certain niveau – élevé mais étroit –, la grandeur et la perfection de son œuvre sur les plans poétique et créatif. Or c'est là que Milton devait échouer complètement. Et cet échec n'est pas principalement intellectuel; il est plus radical encore. Milton, il est vrai, n'avait pas une intelligence très originale; son esprit était tellement scolastique et traditionnel qu'il décourageait tout pouvoir d'une libre pensée; mais il avait une âme et une personnalité originales, et la vision d'un poète. Il n'entre pas dans le domaine de la poésie de justifier intellectuellement les voies de Dieu aux yeux des hommes; ce qu'elle peut faire, par contre, c'est de les lui révéler: or c'est justement là que se situe l'échec. Milton a vu Satan et la Mort, le Péché et l'Enfer et le Chaos; il y a dans son récit une majesté scripturale. Mais il n'a vu Dieu ni le Ciel, ni l'homme, non plus que l'âme incarnée dans l'humanité, cette âme divine et déchue, assujettie à la souffrance et au mal, luttant pour sa rédemption, aspirant à une béatitude et une perfection perdues. Milton n'a pas su, sur ce plan, donner une gloire intérieure à l'interprétation poétique de ses matériaux. Autrement dit, il a commis l'outrage qui menace toute poésie où l'élément intellectuel domine exagérément, il a succombé au danger fatal du manque de vision: Milton a tenté de poétiser les idées stéréotypées de sa religion et n'a pu atteindre, par la vision, à une vivante image de la Vérité, à une représentation de ses grandes pensées expressives et de ses symboles révélateurs.

Cet échec s'étend à tous les éléments de ses œuvres ultérieures ; il est sans appel et jamais, sauf en quelques passages, Milton ne s'en remettra. Son langage et son mètre gardent leur grandeur jusqu'au bout ; ils ne sont pourtant qu'une robe superbe, et le corps qu'ils revêtent, si splendidement sculpté, qu'une image sans vie. Jamais, certes, la structure architecturale de ses œuvres ne se départit de la noblesse des proportions classiques. Mais toute structure comporte deux éléments, ou deux méthodes : la forme schématique conçue, et le corps organique qui s'incarne et se développe à partir d'une vision artistique et poétique intérieure. Les structures miltoniennes sont bien conçues ; elles ne sont pas vues, moins encore vécues dans les mesures infaillibles et les vers affranchis d'une perfection inspirée. Pour comprendre la différence, il suffit de comparer Milton à Homère et à Dante, ou même à Virgile, dont le pouvoir structural, moins inspiré et moins vital que le leur, n'en est pas moins toujours plein de grâce, d'art et de beauté. La poésie peut fort bien être intellectuelle, à condition toutefois qu'elle n'en prenne que l'accent et que son objectif manifeste demeure le jeu de la pensée imaginative mise au service de l'intelligence poétique ; or il faut que cet élément soit fortement soutenu par l'émotion vivifiante, ou par la vision imaginative à laquelle s'ouvre l'idée. Les œuvres de jeunesse de Milton baignent dans ce pouvoir de vision imaginative ; les premiers livres du *Paradis Perdu* sont portés par la majesté de l'âme qui trouve à s'exprimer dans les harmonies de son propre langage et de ses propres notes, et par l'ampleur de sa vision. Mais dans les ouvrages suivants, et surtout dans *Samson Agonistes* et dans le *Paradis Retrouvé*, cette flamme se meurt ; la pensée devient trop extérieure, trop intellectualisée, les visions trop évidentes et superficielles. Jamais Milton le poète ne manquait de grandeur ou de pouvoir, jamais non plus, comme ce fut le cas pour Wordsworth et d'autres, son

style, sa façon, ses rythmes ne descendirent en dessous du niveau élevé et solidement assuré qu'avait atteint sa poésie; tandis que dans ces œuvres, la flamme, la suprême énergie, s'est éteinte. La méthode et l'idée n'ont rien perdu de leur splendeur, mais l'esprit plus profond s'en est allé.

Beaucoup plus graves, immédiats, originels furent les défauts de la poésie qui suivit ce puissant commencement. Là, rien ne vient racheter l'intellectualité totale de ces œuvres, et même les qualités les plus élémentaires de toute authentique inspiration poétique sont presque entièrement absentes. Pope et Dryden et leurs émules, sauf par moments et comme par hasard – il est certains vers de Dryden, notamment, où le poète, soudain, se hisse au-dessus de sa méthode – n'ont qu'un seul but en tête : penser en vers, penser avec une force limpide, avec énergie et pertinence, ou avec une certaine pompe rhétorique efficace, dans un système métrique bien moulé et bien poli. Telle était, semble-t-il, l'idée qu'ils se faisaient des « nombres » et de la poésie, et c'est une idée d'une pauvreté et d'une fausseté sans précédent. Sans doute était-ce une phase nécessaire. Le mental créateur anglais de cette époque étant ce qu'il était – riche et puissant, mais confus et sauvage, avec des goûts poétiques aux antipodes de toute méthode intellectuelle claire –, peut-être lui fallait-il partir à l'autre extrême, sacrifier pour un temps nombre de ses pouvoirs naturels afin d'apprendre, autant qu'il le pouvait, à exprimer la pensée de façon suffisamment ferme et directe, dans un langage correct, harmonieux, précis, limpide; don inné de toutes les langues latines, ce pouvoir dut être acquis – quitte à payer le prix – par cette langue semi-teutone agressive par la riche imagination celtique. Mais le sacrifice consenti fut immense, et dans les phases ultérieures du développement de la langue, des efforts considérables furent nécessaires pour recouvrer les éléments perdus. Les écrivains de cet âge rationalisant se débarrassèrent

du langage élisabéthain et de sa somptueuse confusion, de ses expressions souvent contournées, de ses chutes dans une syntaxe lourde et maladroite, de ses tournures alambiquées où idées et images se bousculent et s'empêtrent, tombent dans les bras les unes des autres, tordant et écrasant de leur poids l'expression poétique, d'une façon qui est parfois stimulante et enthousiasmante, mais parfois aussi simplement embarrassante et brouillonne; ces écrivains se défirent donc de la rudesse et de l'extravagance, mais perdirent du même coup toute la richesse de l'imagination et de la vision, la douceur, le lyrisme, la grâce et les couleurs – qu'ils remplacèrent par une précision tranchante et une brillance grandiloquente. Ils se débarrassèrent aussi des latinismes et des inversions poétiques de Milton, y substituant des artifices rhétoriques plus étriqués et de leur propre cru, chassèrent ses tours de phrases superbes et denses, chassèrent la grandeur, et remplirent ce vide par un style soi-disant noble qui n'était en réalité qu'une rhétorique controuvéee et boursouflée. Et pourtant, ils s'acquittèrent de leur œuvre avec efficacité, talent, dynamisme, et même avec un indéniable génie.

Son contenu eût-il été d'un meilleur aloi, cette poésie n'aurait pas à ce point prêté le flanc aux détracteurs, suscité d'aussi violentes réactions, ni chuté aussi bas après avoir occupé un trône exagérément élevé. Mais ce contenu était trop souvent égal à la méthode, et souvent inférieur. La poésie de cette époque prit pour modèles les poètes romains du temps d'Auguste, mais à la vigueur et la densité du style latin elle substitua une sorte de perfection formelle, brillante et bien polie, y ajoutant souvent un élément banal et superficiel. Elle se montra plus fidèle aux modèles français contemporains, sans posséder pourtant leurs qualités supérieures coutumières – la culture, le bon goût, le sens du mot juste – ni les hautes vertus de la poésie française classique. Car si cette poésie, à cause du

culte immodéré qu'elle voue à la raison et au bon goût, ne nous procure que rarement le plus vif délice, si son courant trop souvent s'amenuise, si trop souvent elle se complaît aux tournures rhétoriques pour atteindre aux plus hauts sommets du langage, néanmoins elle déborde d'idées et possède un pouvoir tout à la fois vigoureux et délicat, trouve en Corneille une réelle noblesse de caractère, en Racine cette grâce très pure du sentiment poétique, cette suprême délicatesse, cette passion raffinée. Les poètes pseudo-Augustains, en revanche, ne font pas appel à ces hautes vertus : leur poésie s'attache à exprimer la pensée, mais celle-ci, le plus souvent, ne possède aucune, ou fort peu, de ces qualités souveraines. Cette Muse n'est que cerveau, que raisonnement facile, elle n'a point de cœur, nulle profondeur ou douceur de caractère, aucune impérieuse noblesse de la volonté, aucun des charmes délicats ou des sortilèges de la joie et du chagrin de l'existence. Au milieu de tout ce flot de banalités brillantes et puissamment phrasées, même les idées qui dissimulent quelque profondeur, se vident aisément de toute substance lorsqu'elles sont exprimées de cette manière. Dans les œuvres de ces écrivains, dont le mental n'avait aucune vision suffisamment vaste de la vie, la satire demeure ce qu'il y a de plus vivant, car le mental anglo-saxon se retrouve ici chez lui ; il renonce à ses essais de raffinement à la française, recouvre sa robuste vigueur et parvient à une force et une vérité d'expression brutales, mais néanmoins authentiques et, parfois, d'une réelle valeur poétique. Force et dynamisme, ces deux vertus typiquement anglaises, sont en vérité les deux principales qualités de la poésie de Pope et de Dryden, et, à cet égard, ils font mieux que leurs modèles français. Leur mode d'expression est étonnant de précision ; chaque couplet nous frappe par sa force impérieuse, et bien des pièces qu'ils ont forgées sont devenues d'un usage courant dans notre langue, et parmi nos citations littéraires. S'il entre

bien peu d'or poétique dans cette fabrication, on y trouve cependant de la bonne monnaie, de sonnantes pièces en cuivre plaquées or, utiles pour de petits achats et de menus trafics. Mais on se fatigue à la longue de cette monotone brillance, on se lasse de ces perpétuels tours d'adresse, où rythmes et images retombent sur leurs pieds avec une irréprochable ponctualité. Cette poésie, il faut la lire par couplets et passages car chaque poème n'en est qu'un long chapelet et jamais, ou presque, on n'y trouve cette puissance structurelle, vertu classique entre toutes; quant au véritable et plus ample pouvoir de la pensée qui la soutient nécessairement, il fait lui aussi cruellement défaut. Cet âge intellectuel de la poésie anglaise a rempli son office; il était pourtant inévitable que, s'écartant aussi décisivement, sinon de la vraie voie, du moins de la voie plus haute de la poésie, son œuvre donne l'impression, peut-être pas d'un échec retentissant, mais en tout cas d'une chute, ou d'une descente à pic vers les niveaux inférieurs de cet art. Si l'âge augustin est nettement inférieur à l'âge romain où il puisa une si large part de son inspiration, il nous paraît même très inférieur aux œuvres des poètes victoriens, et l'on est tenté de dire qu'une parcelle de l'œuvre de Wordsworth, de Keats ou de Shelley a infiniment plus de prix que toute cette masse d'argent, de cuivre et d'étain, et de métaux moins précieux encore utilisés par ces artisans dont l'ouvrage superficiel fit pourtant la fierté de leur époque.

Cela dit, il nous faut reconnaître – au risque de jeter sur l'œuvre de cette période un regard par trop négatif et partial – que la littérature y fut des plus brillantes et des plus vigoureuses, et que la poésie, dans une catégorie et selon une technique bien particulières, soigneusement ouvrée, pourrait même prétendre à une certaine suprématie formelle. Il est également indéniable que dans certains genres littéraires, tels que la satire, le burlesque, les poèmes didactiques

traditionnels, ces écrivains atteignirent les sommets d'une perfection consommée, et souvent même irréprochable. Il est des œuvres, surtout chez Dryden, qui, même aux plus hauts niveaux, pourraient se mesurer à celles des Élisabéthains et des plus grands poètes des époques ultérieures. Même les satires de Pope et de Dryden se haussent parfois jusqu'à des hauteurs poétiques remarquables, bien au-delà de leur niveau habituel; il arrive qu'une voix puissante jaillisse, percutante, suggestive, et, représentant la vie de façon saisissante, trouve non seulement le pouvoir de nous plaire, voire de nous réjouir, mais éveille notre émotion, à l'instar de toute grande poésie. Il n'est pas nécessaire d'en dire ici davantage pour la défense de ces excellentes œuvres; la renommée de leurs auteurs perdure, et tous les dénigrement du monde ne réussiraient pas à les discréditer ni à en contester l'excellence. Ce qui nous intéresse ici, c'est la place qu'ils occupent dans le développement général – et plus particulièrement psychologique – de la poésie anglaise. Or la place, et la valeur, de leur œuvre se situent surtout dans le domaine de la pure intellectualité concernée par les aspects plus superficiels de la pensée, la vie ayant été délibérément vidée de toutes émotions, hormis les plus superficielles: le lyrisme est complètement asséché, la beauté – quand elle survit –, est devenue artificielle; la passion cède à la rhétorique, le cœur s'est tu, la vie s'est civilisée, urbanisée, mondanisée, stylisée à l'excès, au point de perdre tout contact vraiment vivant avec la Nature. Comme toute littérature dans un âge de ce genre, la poésie – disons cet art puissant de la versification – a d'immenses mérites et aurait difficilement pu mieux remplir son rôle. Beaucoup plus encore que toutes les autres époques littéraires intellectuelles, elle s'est strictement limitée à sa tâche; ce faisant, elle a dû renoncer à la suprême grandeur poétique, mais cela ne l'a pas empêchée de s'acquitter admirablement de sa tâche.

L'œuvre n'est pas sans défauts ; elle est trop entachée du plus vil alliage de la rhétorique, trop souvent pompeuse et apprêtée, trop dépourvue de la noblesse romaine et de la sincérité anglaise pour que sa valeur n'en soit dépréciée. Mais elle fait impression sur ses sommets inférieurs, et de cette cime plus modeste, elle embrasse fermement du regard un territoire qui possède, sinon la beauté, du moins un intérêt, un ordre et une qualité singulière. Prenons ici congé d'elle, et tournons-nous vers la prochaine tempête – impressionnante et comme toujours révolutionnaire – qui se prépare sur l'immense fleuve de la littérature poétique anglaise.

L'évolution de la poésie anglaise – 5

Quand un pouvoir poétique, au sein d'un langage hautement développé, décrit une courbe descendante abrupte qui le plonge dans un intellectualisme sec et outrecuidant, il se trouve alors en danger de perdre une grande part de sa vitalité et de sa souplesse d'expression; il risque même, s'il a vécu trop longtemps, d'entrer dans une phase de décadence et de périr du morne et lent déclin de sa force créatrice. Cela s'est vu plus d'une fois dans l'histoire littéraire; pourtant, une secousse salvatrice est toujours possible, un retour à la vie peut se produire à la suite d'un choc extérieur ou d'une impulsion libératrice interne. Et cette secousse salvatrice, si elle est suffisamment vive, peut fort bien compenser le mouvement passé de descente par une ascension non moins abrupte vers un motif illuminé et une vision révélatrice d'une nouveauté insoupçonnée. C'est ainsi que la Nature met à profit ses chutes dans le domaine mental – comme elle le fait pour les mouvements de la vie. Car lorsque l'énergie nécessaire est présente au-dedans, ces chutes deviennent l'obscur condition d'une ascension sans précédent, ces assèchements le prélude au large afflux d'abondantes richesses; ces reculs, ces déferlements ou ces brusques envols à l'autre extrémité de l'espace provoquent certaines découvertes qui, autrement, eussent été considérablement retardées ou ne se seraient jamais produites; des portes sont fracassées qu'on eût longuement sans les voir, ou qui eussent résisté à moins de véhémence, à un assaut moins rapide et moins illuminé. Mais ces révolutions, ou ces brusques accélérations de l'évolution, ont

aussi un inconvénient : elles portent en elles une lumière prématurée, un élément de fougueuse immaturité, et la réaction qu'elles suscitent, ainsi que le retour à des niveaux inférieurs, deviennent inévitables. Car la mentalité de l'époque n'est pas vraiment prête pour l'implantation complète de cette nouvelle graine, ou de cette nouvelle souche ; ce qui est accompli, relève en vérité davantage d'une anticipation intuitive que d'une connaissance solidement assurée, et l'exécution de la chose vue n'est pas à la hauteur de sa vraie signification. Tous ces phénomènes familiers sont apparents dans cette nouvelle courbe ascendante, impétueuse et d'une portée considérable, qui conduira la poésie anglaise de la superficialité intellectuelle – dure, chatoyante, bien tournée, bien rimée – d'un pseudo-classicisme sans substance, à un deuxième et lumineux jaillissement de vision et de beauté et à un élan créateur inspiré.

L'intellect, la raison, l'intelligence compréhensive et ordonnatrice fermement éclairée ne sont pas les souverains pouvoirs de notre nature. S'ils en étaient le sommet, bien des choses qui ont aujourd'hui une grande, voire une suprême importance pour la culture humaine – la religion, l'art, la poésie – ne seraient guère plus qu'un leurre ou un jeu élégant de l'imagination et des émotions, ou, bien qu'acceptables et utiles à certaines fins humaines, seraient privées de la vérité la plus haute qu'elles représentent et suggèrent. La poésie, même quand elle est soumise à une tendance et à un mobile intellectuels, ne saurait vivre et s'accomplir au moyen du seul intellect. Ce ne sont pas la raison et le jugement qui lui donnent son élan ou qui façonnent – entièrement ni même en grande partie – ses opérations et déterminent ses résultats : une vision intuitive et une audition inspirée sont ses instruments naturels ou ses sources natives. Mais l'intuition et l'inspiration ne sont pas seulement d'essence spirituelle, elles

sont les instruments spécifiques de toute vision et de toute expression de l'esprit, les rayons issus d'une Lumière plus vaste et plus resplendissante que la clarté tamisée de notre compréhension intellectuelle. D'ordinaire, ces pouvoirs sont utilisés dans l'action et la création humaines à des fins qui ne sont pas spirituelles, et ils ne servent même pas leur ultime ou plus profond dessein. En poésie, elles servent communément à donner aux perceptions de la vie extérieure une force plus pénétrante et plus lumineuse et un surcroît de beauté, ou à sublimer les mouvements – plus intérieurs mais encore non transformés et relativement superficiels – des émotions et des passions humaines, ou encore à donner à la pensée le pouvoir de percevoir et d'énoncer certaines vérités individuelles et universelles qui illuminent les apparences sensibles de la vie intérieure et extérieure de la Nature et de l'homme ou en rehaussent la signification. Chaque pouvoir, cependant, finit par se trouver comme attiré vers sa propre demeure, ses capacités les plus développées, son champ d'expression le plus parfait, et un jour ou l'autre les facultés spirituelles de vision et d'audition intuitives se hausseront enfin jusqu'à pouvoir exprimer tant les choses spirituelles et éternelles que leur dynamisme et leur action dans le temps. Dans cette suprême interprétation, la poésie trouvera sa plus riche valeur, son action la plus pleine et la plus étendue, le plus pur zénith de sa force inhérente. Une poésie idéale et spirituelle révélant l'esprit en soi et dans les choses, signalant la présence de l'invisible dans le visible, dévoilant des étendues d'existence que le mental physique ignore, indiquant à l'homme lui-même ses capacités insoupçonnées de divinisation, les sommets futurs d'être, de vérité, de beauté, de puissance, de joie qui transcendent ses valeurs existentielles ordinaires ou celles qu'il a jusqu'à présent réalisées – telles seront certainement les plus hautes possibilités de ce grand, de ce merveilleux pouvoir

créateur. Une fois que l'œil du poète s'est posé sur la vie de l'homme et du monde dans sa réalité extérieure, ou qu'il a pénétré plus profondément dans son élément vital, ou s'est élevé vers les clartés et les étendues d'une pensée qui sait la percevoir attentivement ou la comprendre en profondeur, et quand ses mots ont saisi quelque expression, quelque rythme de ce qu'il a vu, une grande œuvre a été accomplie ; la vision et l'expression poétiques n'ont pourtant pas dit là leur dernier mot : un autre et plus vaste royaume leur est ouvert, champ d'une ultime transcendance.

Rendus à ce quatrième tournant dans l'évolution de la poésie anglaise, nous assistons à un phénomène nouveau dans la littérature occidentale : pour la première fois, en effet, un faible rayon de cette haute lumière frappe l'intelligence poétique. Peut-être certains poètes de l'antiquité en avaient-ils reçu quelque lueur, à travers mythes et symboles ; un religieux mystique, dans un pays ou un autre, a pu vouloir donner à son expérience une forme rythmique et imaginative. Mais il s'agit ici de la première tentative poétique de la faculté intellectuelle pour voir, par-delà les hautes cimes de ses accomplissements, directement dans l'invisible et l'inconnu, afin de dévoiler quelque vérité idéale de ses conceptions universelles les plus sublimes cachées derrière le voile du mental ordinaire, et les soutenant lors de leur retour à leur source éternelle. L'âge qui précéda Wordsworth, Blake et Shelley ne laissait pourtant pas nécessairement prévoir un envol aussi sublime. Chez Milton, cette entreprise intellectuelle avait eu une portée, une subtilité et une profondeur insuffisantes, et chez ses successeurs, elle s'était montrée des plus piètre, étriquée et d'une élégante nullité ; dans un cas comme dans l'autre, elle n'avait pas été étayée par une connaissance suffisante. On aurait donc pu s'attendre à une nouvelle et plus ambitieuse tentative dans ce domaine, qui se fût donné comme

objectif un humanisme intellectuel plus riche, plus profond, plus ouvert, plus curieux – un humanisme poétique, artistique, multiforme, explorant par la raison poétique les vérités démontrables ressortissant à Dieu, à l'homme et à la Nature. Ce fut la ligne que suivit le grand courant de la pensée et de la culture européennes, et la poésie anglaise dut finalement se tourner dans cette direction au dix-neuvième siècle, à l'époque où l'intellectualisme atteignait sa pleine maturité. Déjà cette tendance, vague et semi-consciente, s'esquissait dans le lent mouvement de transition entre Pope et Wordsworth ; mais ce mouvement était encore obscur, hésitant et il n'eut que de médiocres résultats. Lorsqu'une force supérieure déferla des sommets, les influences dominantes étaient celles qui, ailleurs, avaient trouvé à s'exprimer dans l'idéalisme révolutionnaire de la Révolution française ou dans le transcendantalisme et le romantisme allemands. Intellectuelles dans leur conception et leur contenu, elles soufflaient dans l'esprit de cinq ou six poètes anglais – tous de remarquables personnalités – qui furent comme transportés au-delà d'eux-mêmes par la soudaine émergence, dans la mentalité anglaise, d'une tournure celtique semi-mystique, et projetés vers des sources d'inspiration supra-intellectuelles. Mal soutenues par une connaissance spirituelle inadéquate, incapables de trouver, sauf en de rares occasions, le mot juste et natif qui exprimât leur signification, ces tendances s'estompèrent ou se perdirent dès la disparition prématurée des poètes qui, eussent-ils vécu, leur auraient donné leur plus sublime expression. Ces poètes sont pourtant de l'aurore, dont nous connaissons la pleine lumière au midi de cet âge qui se lève, pour peu que se réalisent tous ses présages. Blake, Shelley, Wordsworth furent les premiers explorateurs d'un nouveau monde de la poésie, différent de celui des anciens ou des poètes de l'époque intermédiaire, qui deviendra peut-être dans l'avenir le royaume naturel de

la faculté esthétique – qui le deviendra même sûrement, si nous ne sommes pas condamnés à suivre éternellement le cycle de l'éclosion, de l'efflorescence et de la désintégration à l'intérieur du vieux cercle sclérosé.

Certains motifs qui suscitèrent cette nouvelle poésie sont déjà apparents dans les œuvres du milieu du dix-huitième siècle. On y constate, en premier lieu, une volonté de briser l'asservissement aux formes métriques traditionnelles, au style rhétorique, aux thèmes étriqués, au manque d'imagination et de vision imposés par les grands pontifes du culte pseudo-classique. Des poètes tels que Gray, Collins, Thompson, Chatterton, Cowper cherchent la libération par un retour au vers blanc et au style miltoniens, à la forme spensérienne – influence qui se perpétua chez Byron, Keats et Shelley –, retour aux mouvements lyriques, mais, surtout, à l'ode classique ou à des structures poétiques plus libres et plus riches. On assiste même à un effort – bien timide encore – pour recouvrer un peu de la somptuosité du langage shakespearien ou des couleurs, plus douces et plus fécondes, de la diction poétique en vogue juste avant la Restauration – la modifiant néanmoins afin qu'elle s'adapte à la nouvelle intellectualisation de la pensée et de la vie, qui constituait alors un élément indispensable; en effet, l'ancien mode d'expression, si riche et si vivant, n'était plus possible, car le langage intellectualisé devenait, pour une mentalité plus développée, un besoin bien enraciné. Le romantisme moderne fait ici sa première apparition, dans le choix des sujets d'intérêt poétique et, çà et là, dans la façon de les traiter – sinon vraiment dans la substance et dans l'esprit. Et surtout, l'intelligence et l'imagination poétiques commencent à jeter un regard direct sur la vie et la Nature, tandis que surgit dans la langue anglaise un nouveau pouvoir : une poésie des sentiments, distincte de la voix inspirée de l'émotion et de la passion pures. Mais ces

mobiles naissants et si nouveaux ne peuvent encore s'exprimer librement à cause du poids écrasant de l'ancienne tradition intellectuelle. La rhétorique pèse sur le style, et même délivrée de ce fardeau, la poésie ne touche pas vraiment à la plus pure intensité de son émotion. La forme demeure assez rigide et superficielle, le mouvement manque d'efficacité; la pure note lyrique n'a pas encore été retrouvée, seulement la majesté rhétorique de l'ode – sans le lyrisme d'un Keats ou d'un Shelley –, ou certaines formes lyriques arrangées tant bien que mal par une technique extérieure, sans le moindre cri du cœur. C'est encore un romantisme de l'intellect plutôt qu'un romantisme de la nature profonde; fluets, les sentiments ploient sous le faix des tournures intellectuelles. La Nature, la vie et les choses sont vues avec netteté, en tant que formes et objets, mais sans aucune vision, sans émotion, sans pénétrer dans l'esprit sous-jacent. Bien des courants qui sont appelés à former le grand fleuve de la poésie moderne commencent à couler ici en minces filets, mais leur lit demeure étroit et rude. Il n'y a encore aucun signe de cet envol soudain qui se prépare à l'horizon, porté par les ailes fulgurantes d'un moment sublime.

Chez Burns, ces esprits nouveau-nés et captifs s'arrachent à leurs fers et se retrouvent à l'air libre, dans une réalité pure, immédiate, vivante; ils y découvrent un langage direct et un mouvement ondoyant, nuancé, qui s'élance et bondit sur les chemins de la liberté. Et, pour l'évolution de cet art, c'est ce qui fait toute l'importance de cette voix solitaire venue du nord, quels que soient par ailleurs les mérites intrinsèques de sa poésie. L'œuvre de Burns a certes ses limitations; son langage est souvent trop intellectuel pour transmettre l'émotion lyrique, bien qu'il soit le fruit de l'intellect franc, sans artifice, solide d'un fils de la terre; on voit la vie presque de trop près pour que se puisse obtenir un effet poétique et artistique plus

profond ; et cette vision s'attache surtout aux apparences, aux surfaces, aux aspects les plus communs, aux réalismes de l'action ; rarement nous suggère-t-elle ce quelque chose de plus subtil qui donne à la poésie lyrique non seulement sa forme et ses cadences et sa force bouleversante – toutes ces qualités, Burns les possède –, mais son charme le plus profond et le plus émouvant. Néanmoins, tous les éléments inhérents à la poésie de notre temps, nous les trouvons déjà dans sa poésie ; il apporte ce naturel, cette proximité nouvelle du mental poétique plus épanoui, intellectualisé, animé du pouvoir d'une pensée réflexive claire, éveillée, ouverte à la vie et à la nature ; le regard attentif, le ferment des grandes idées générales, l'esprit de révolte et d'affirmation de soi, le pouvoir de la personnalité et le libre jeu de l'individualité, les sentiments poignants, parfois même une note psychologique plus subtile. Ces choses ont en lui fraîcheur et vigueur, prémices de l'aube où le pionnier s'élançe au toucher des premiers souffles du vent nouveau qui approche ; mais on n'y décèle pas encore cette pleine maîtrise des nouveaux motifs qui fera la grandeur des voix suprêmes du futur. C'est Wordsworth qui nous en donnera la primeur ; c'est à lui que reviendra le privilège de nous conférer l'initiation.

Cette poésie nouvelle possède six grands interprètes qui, en dépit de leurs différences très accusées, s'apparient : Wordsworth et Byron, Blake et Coleridge, Shelley et Keats. Byron débute sur une note qui fait étrangement écho – un écho déformé –, à l'intellectualisme passé, mais la force élémentaire de sa personnalité le conduit bien au-delà. Byron a même survolé la frontière du spirituel, sans jamais, pourtant, pénétrer au cœur de ce royaume. Wordsworth s'arrache délibérément au passé, se fraie un chemin dans ce nouveau domaine, mais finit par s'écrouler sous le poids des tendances intellectuelles plus étroites qu'il porte jusqu'à leur apogée.

Blake et Coleridge ouvrent des portes magiques, longent des sentiers fleuris, bordés de haies ployant sous leurs bouquets surnaturels, s'aventurent dans un monde intermédiaire d'où leurs voix nous reviennent vibrant d'une mélodie qui n'est pas de cette terre. Chez Shelley, l'idéalisme et l'élan spirituel s'envolent vers des cimes vertigineuses dans un lumineux éther où elles se perdent et demeurent indéchiffrables pour les hommes de son temps; aujourd'hui seulement leur message s'apprête à nous revenir. Keats, enfin, le plus jeune et par bien des aspects le plus doué de ces précurseurs, pénètre dans le Temple mystérieux de la Beauté idéale; mais le temps lui manquera pour trouver le chemin de son sanctuaire mystique le plus profond. En lui, la quête spirituelle, à peine entamée, s'interrompt brusquement, pour se laisser glisser le long d'une pente verdoyante, sensuelle, vers une poésie qui, par le biais des sens et d'un intellectualisme artistique, observateur, pénétrant, versant parfois dans de subtiles interprétations psychologiques, se détourne du spirituel pour se mettre en quête de la Vérité du ravissement poétique. Après cette aube, point de midi; à peine un matin.

CHAPITRE 14

Le mouvement de la littérature moderne — 1

La poésie moderne naît avec les écrivains de la fin du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècles, alors que le mental humain, entièrement imprégné des idées nouvelles, est parvenu, sur le plan imaginaire, à une expression pleinement accomplie de lui-même, dont cette poésie est désormais le véhicule. C'est à cette époque, en effet, que nous découvrons les sources libres, impétueuses, mais souvent étroites, de ces plus larges courants; c'est là que nous voyons se préfigurer les tendances dont la signification allait rapidement s'amplifier et les formes se transmuier durant les décennies suivantes; jusqu'à ce jour, leur sens et leur élan ont atteint, en ce début du vingtième siècle, une intensité subtile incomparable, leurs mobiles se sont affinés, diversifiés, et elles ont même fait d'ardents efforts, en maintes directions, pour découvrir en toutes choses une vérité occulte ultime, et, ce faisant, un langage insoupçonné, et dépasser tout ce que la poésie avait accompli jusque-là. Essentiellement, c'est donc un effort qui doit aboutir soit à un lent engourdissement, à une décadence fiévreuse, extravagante ou languide, soit à une lumineuse et heureuse transcendance de ses propres limites. D'emblée, et plus encore par la suite, ce mouvement, dans la littérature et la pensée comme dans les sciences, prendra la forme d'une curiosité intellectuelle et imaginative qui s'élargit et s'approfondit sans cesse, d'une insatiable passion pour la connaissance, d'un violent appétit de découverte; le regard pénétrant de l'intelligence s'éveille aux possibilités multiformes d'une vérité et d'une découverte éternellement

renouvelées. La Renaissance fut un éveil de l'esprit de vie qui s'émerveille de tout, est curieux de tout, réfléchit sur tout, qui fait la découverte bouleversante de tout ce qui est singulier, de tout ce qui brille à la surface des choses de la vie et du mental; mais l'âge moderne, dans sa maturité, allait marquer, pour l'intellect cultivé et éclairé, l'éveil plus libre et plus intégral à une passion de savoir encore élargie, une plus grande aventure vers de plus grandes découvertes, un urgent besoin de pénétrer au plus profond, de connaître et saisir la vérité de la nature, de l'homme et de l'univers – tant leur vérité et leurs processus extérieurs que le mystère dissimulé derrière leurs apparences et leurs suggestions premières. Aujourd'hui, cette tendance atteint son apogée, elle touche à quelque chose qui promet de la conduire encore au-delà et de fonder un âge moins moderniste que futuriste où l'intuition, et non plus seulement l'intelligence raisonneuse et critique, sera notre guide sur le chemin. L'intellect, après une longue quête de la vérité, une exploration toujours plus approfondie des plans physique, vital et subjectif, de l'activité du corps et de la vie, des mécanismes mal compris du mental, des émotions, des sensations, des pensées, commence maintenant à aspirer, par-delà ces choses ou plutôt à travers leurs plus subtiles et plus fortes intensités de vision et de sentiment, aux vérités de l'Esprit. L'âme de la Renaissance était amoureuse de la vie et amateur de connaissance; mais l'esprit moderne a été plus attiré par le culte d'une Vérité intellectuelle et pratique claire, ample et détaillée: par nature, il se sent irrésistiblement poussé à rechercher la connaissance et un pouvoir de vie fondé sur le pouvoir de la connaissance. À l'époque moderne, la poésie a suivi, sur le plan intellectuel comme sur celui de l'imagination, la courbe de ce vaste élan.

La littérature européenne expose l'ampleur de ce mouvement de façon beaucoup plus complète et centrale que

ne le fait la poésie anglaise, avec une structure et un dessin plus affirmés et plus cohérents. Dans les pays teutoniques apparaît, au début de cette courbe évolutive, la littérature intellectuelle et romantique allemande, avec, à l'arrière-plan, une philosophie transcendantale, puis, vers la fin, l'œuvre des écrivains flamands et scandinaves où se mêlent deux aspects apparemment opposés : un réalisme intellectuel ou sensuel d'une part, et, d'autre part, un mysticisme sentimental ou psychologique, trames tantôt séparées, tantôt confondues ; dans les pays latins, la courbe débute de manière semblable dans l'œuvre de Rousseau, de Chateaubriand, de Chénier et de Hugo, passe par une phase intermédiaire où la plupart des grands courants artistiques évoluent sous l'influence des Parnassiens ; et finalement la courbe s'oriente, de façon similaire, vers la poésie de Mallarmé, Verlaine, D'Annunzio – où d'aucuns ont pressenti les premiers signes de la décadence. Ces différents tournants nous donnent une idée précise de l'évolution de la poésie moderne. Dans la poésie anglaise, les fils sont plus embrouillés, l'œuvre accomplie est dans l'ensemble d'une inspiration moins limpide et moins affirmée, et, malgré la grandeur de certains poètes, l'accomplissement est globalement inférieur ; elle fait pourtant vibrer, du début à la fin, une note des plus hautes, élève la vision et l'arrache à l'attraction de l'intellect et des sens – alors que la poésie européenne, plus équilibrée et plus adéquate sur le plan artistique, n'y parvient jamais, ou, en tout cas, pas de façon aussi directe, avec une vision aussi pure. On distingue pourtant dans la poésie anglaise les mêmes éléments principaux, parfois très marqués, qui, soutenus par cet immense pouvoir d'imagination individuel et cette grande force de caractère qui constituent les deux facultés les plus spécifiques du mental poétique anglais, lui permettent d'atteindre à une certaine plénitude d'expression. Et souvent, ces pouvoirs n'en

ressortent que plus remarquablement dans l'étroitesse magnifiquement de leur repli volontaire sur eux-mêmes.

Nombreuses sont ces forces nouvelles que l'on voit émerger de façon décisive ; ce fut d'abord l'éveil du regard humain à une vision modifiée de la nature, l'éveil de l'imagination à une visualisation plus parfaite et plus intime, l'éveil de l'âme à une communion spirituelle plus étroite. Un des traits particuliers à toute la poésie et l'art modernes, est cette insistance de l'imagination – sensible, pénétrante, artistique – sur les détails de la Nature, son spectacle, sa musique, ses objets, ses impressions sur notre sensibilité. C'est l'aspect poétique de cette même tendance qui, sur le plan intellectuel, a conduit au développement illimité de la vision, de l'observation et de l'analyse scientifiques. La poésie des âges précédents dirigeait bien, de temps à autre, un regard objectif sur la Nature, s'écartant un instant de la vie et de la pensée pour jeter un rapide coup d'œil sur ce qui les environne, afin d'obtenir une certaine coloration, un effet décoratif, un contour ou un cadre naturels pour la vie, ou quelque chose qui pût illustrer la pensée ou l'humeur humaines du moment, pourvoir à leurs besoins et les enrichir ; au plus, l'imagination et les sens s'attardaient un instant pour jouir nonchalamment de la beauté « naturelle ». Mais cette façon profondément subjective d'approcher la Nature, et la réponse émue qu'elle suscite chez l'homme, sont le plus souvent absentes ou ne viennent que par touches aussi rares que fugitives. Sur une plus large échelle, la vie subjective de la Nature est réalisée non par une communion intime, mais à travers les mythes et la représentation de personnalités divines qui régissent ses pouvoirs. Dans toutes ces directions, la poésie moderne témoigne d'un grand changement de notre mentalité, un vaste et rapide élargissement de notre expérience imaginative. Désormais, la Nature vit pour le poète comme une présence en soi, comme

une puissance supérieure ou égale présente à ses côtés, ou qui embrasse et domine son existence. Même la vision et l'interprétation objectives de la Nature, quand il leur arrive de suivre encore la vieille méthode poétique, se sont donné un regard et un toucher autrement fins et délicats, remplaçant les effets grandioses, puissants, ou simplement beaux ou éloquentes, qui comblaient autrefois l'imagination. Mais chaque fois qu'elle a franchi les limites de ces charmantes apparences, elle nous a révélé tout un monde de vision nouvelle; se servant tantôt d'une présentation brillamment suggestive, tantôt d'un jeu aux effets contrastés et d'une reconstruction révélant certains aspects qu'une première vision superficielle avait dissimulés, tantôt encore d'un impressionnisme clairvoyant qui, dans ses plus ravissantes subtilités, semble, par ce détour, revenir à une approche sensuellement mystique, la poésie moderne part du dehors pour plonger au dedans et, aujourd'hui, présente moins qu'elle ne recrée pour nous la Nature physique au moyen de la vision imaginative*. Et par cette nouvelle création, elle pénètre, à travers la forme, plus au cœur de la vérité intérieure de son être.

Mais c'est l'approche directe et subjective de la Nature qui constitue la tendance la plus singulière et la plus frappante de la mentalité moderne. Cette approche procède de deux directions qui, constamment, se croisent et créent entre l'homme et la Nature un réseau d'expériences qui constitue en quelque sorte la réponse de notre temps à l'esprit universel. D'une part il y a ce sentiment subjectif que la Nature elle-même est une vie immense, un être, une Présence, animée de ses propres impressions, humeurs, émotions qu'expriment les nombreux symboles de la vie – en mettant l'accent sur ses

* Je parle ici de la littérature occidentale. L'art et la poésie de l'Orient, de l'Extrême-Orient tout au moins, avaient déjà, mais d'une autre manière, pressenti cette vision plus intime et plus imaginative. (*Note de l'auteur*)

manifestations objectives. Chez les poètes où cette tendance commence à s'extraire, cela prend la forme d'une vision vivante et consciente de la Nature; constamment, ils font effort pour exprimer cette vision de la Nature, qu'ils veulent éveiller le sentiment épanoui de sa présence ou traduire les impressions particulières qu'elle suggère. D'autre part, il y a la réponse de la sensibilité humaine, émue en son cœur, transportée dans ses sensations, frémissant au seul souffle de la beauté, répondant à son humeur, et qui tantôt exprime la satisfaction et la possession, tantôt l'aspiration et la quête déçues; dans l'ensemble, c'est une tentative pour relier et harmoniser l'âme, le mental, l'être sensible et vital de l'individu humain à l'âme, au mental, à la vie et au corps de l'univers visible et sensible. D'ordinaire, c'est au moyen de l'imagination, de l'intellect et de l'âme de la sensibilité que cette approche s'accomplit; mais par leur entremise, le poète fait effort pour atteindre à une relation spirituelle plus intime et, sinon encore pour embrasser la Nature par l'Esprit en l'homme, du moins pour harmoniser et unir l'âme spirituelle de l'homme à la Présence spirituelle dans la Nature.

Il est un autre élargissement de l'expérience que la poésie moderne restitue de façon plus universelle encore et avec une puissance et une insistance constantes: c'est ce croissant éveil de l'homme à lui-même – à l'homme dans la chaîne et la trame de l'Espace et du Temps et cette tension de l'univers, l'éveil à tout ce que signifie son présent, son passé et son avenir. Ici encore nous trouvons dans la poésie un mouvement imaginatif parallèle au mouvement intellectuel de la pensée et de la science qui, suivant une approche ample et minutieuse à la fois, s'interrogent sur les origines, le passé le plus reculé et toute l'histoire de l'espèce humaine, sur les sources de son développement actuel et les secrets de son être physique, psychologique, sociologique, sur les

nombreuses spéculations idéalistes et les aspirations concrètes concernant son avenir qui sont nées de cette nouvelle connaissance de l'être humain et de ses possibilités. Jadis, le mental humain, dans son fonctionnement général, ne s'aventurait guère sur ces voies. Sa philosophie, spéculative et métaphysique, n'avait guère de réalité, sauf pour la vie intellectuelle et spirituelle de l'individu ; sa science sondait les phénomènes de surface, mais n'avait pas cette richesse de détail, ce foisonnement de généralisations fécondes ; sa vision du passé était mythologique, traditionnelle et nationale, sans avoir pourtant un caractère universel et global ; sa vision du présent restait limitée dans son champ objectif et, à quelques exceptions près, subjectivement peu profonde ; quant au point de vue sur l'avenir, il brillait par son absence. La constante expansion du mental moderne a eu pour effet de briser bien des barrières réductrices ; une vaste connaissance objective, une subjectivité toujours plus subtile, un intense vécu du passé, du présent et de l'avenir, une conception universelle de l'homme et de la Nature, telles sont ses puissantes innovations. Or, ce changement ne pouvait que se refléter avec éclat dans les domaines d'intérêt, plus étendus et plus divers, de la poésie moderne, dans ses recherches subtiles, son raffinement, sa délicatesse, son point de vue ample et varié et sa profonde introspection.

Cet universel souci de l'homme – pas seulement l'homme actuel, l'homme de notre pays ou de notre type, ou l'homme traditionnel de notre propre culture, mais l'homme en lui-même, dans toute son historicité et sa diversité en perpétuelle mutation –, apparut d'abord comme un élargissement, manifesté par une forte revalorisation, poétique et romantique, de tout ce que l'ancienne mentalité classique, ou tout autre type de mentalité limitée, avait jusqu'alors jugé fruste et barbare, et qu'à ce titre elle avait ignoré et mis de côté. Recherche de

l'insolite et de tout ce qui devait son charme à son anachronisme; attirance de l'imagination pour le primitif, le sauvage, l'homme médiéval et son existence haute en couleurs dans un décor splendide; visions frelatées d'un Orient qui ne serait que luxe et volupté; fascination pour les ruines du passé, pour la vie du paysan ou du solitaire, pour le hors-la-loi, l'homme proche de la Nature qui a rejeté la parure des convenances et la corruption d'une culture artificielle, pour l'homme révolté contre toute convention : cette époque affiche une préférence marquée pour les aspects étranges et séduisants de l'humanité, ainsi qu'un amour pour les paysages primitifs et grandioses, sauvages et désolés de la Nature, pour ses somptueux tropiques et ses lieux reculés où l'âme communique avec l'âme. D'une part un naturalisme sentimental ou philosophique, d'autre part un romantisme flamboyant ou polychrome, un médiévisme superficiel, un hellénisme romanticisant, un goût pour le fantastique et le surnaturel, un penchant pour une certaine forme de transcendantalisme intellectuel ou idéaliste : tels sont les éléments constitutifs les plus saillants de cette littérature brillante, complexe et confuse, souvent fruste et inaboutie, qui s'étend de Rousseau et de Chateaubriand à Hugo, et qui, prenant au passage Goethe, Schiller et Heine, Wordsworth, Byron, Keats et Shelley, sert de transition hâtive entre la Renaissance et ses fruits tardifs, et le modernisme d'aujourd'hui, déjà en passe de devenir le modernisme d'hier. Pour une grande part, ces éléments ont été, nous le voyons à présent, mal compris, superficiels et expérimentaux; ils eurent souvent, comme chez Chateaubriand et Byron, un caractère artificiel, ostentatoire, affecté; souvent aussi, comme chez les romantiques français, ils furent tout simplement bizarres, outrés, criards; plus tard, certains critiques condamnèrent ce goût pour une exaltation ennemie de l'art, ces formes relâchées, cette pensée creuse, ou totalement inexistante, cette

imagination déséquilibrée. À cause de certaines outrances, on reprocha à ces œuvres d'avoir heurté la pierre d'achoppement du romantisme : l'artificialité ; mais il serait injuste de faire ce reproche à l'élément authentiquement romantique dans la poésie de cette époque. Quoi qu'il en soit, derrière ces fronts souvent défectueux, vibrait la force considérable d'une vérité et d'un pouvoir nouveaux ; des ouvrages d'une exceptionnelle élévation furent accomplis, l'horizon de l'imagination s'élargit énormément tandis que surgissait un véritable foisonnement de nouveaux motifs – qui, durant la dernière partie du dix-neuvième siècle, furent repris, retravaillés, parachevés, avec un soin méticuleux ; mais cette poésie demeurait fruste par certains de ses traits, et le souffle du génie y avait peut-être perdu de son charme et de son assurance, et son inspiration de son ampleur.

Il y eut donc un recul par rapport à ces tendances de base, marqué en premier lieu par une volonté de donner toute leur valeur à l'accomplissement artistique, à la forme, l'équilibre et le dessin, à la scrupuleuse beauté du langage, aux rythmes inventifs, impeccables, minutieusement agencés. L'idée maîtresse derrière cet effort artistique et intellectuel, était qu'il fallait représenter et façonner objets et paysages, idées et sentiments, l'homme et la Nature sans y mettre la moindre passion, ou seulement une passion « artistique ». Et l'atmosphère qu'elle cherche ainsi à créer est celle d'une étude calme, impartiale, embrassant les sujets les plus divers pour le seul plaisir de l'art et pour une satisfaction intellectuelle teintée de poésie, dont Goethe avait déjà pressenti l'équilibre. On croit voir le reflet, dans le domaine de l'imagination, de cette préoccupation – scientifique, historique et critique – de nos contemporains pour tout ce qui concerne l'homme : son passé et son présent, ses créations, son milieu – et un effort similaire pour demeurer détaché, impersonnel, scrupuleux, avec

un mélange de réflexion et de curiosité sceptiques. En poésie, toutefois, cette création perd la froide précision de l'intellect critique pour revêtir les gracieuses couleurs de l'imagination créatrice ; elle lui emprunte ses accents, sa chaleur, mais observe encore d'un œil critique l'homme et les choses et les mouvements du monde. Ce jugement de la pensée réflexive étouffe parfois l'élan spontané de la poésie dont le pouvoir naturel réside dans cette présentation vivante et créative des êtres et des choses. Dans cette atmosphère générale de scepticisme et de positivisme, certains tentent également d'explorer la psychologie de l'humanité occidentale et orientale – barbare ou civilisée, antique, médiévale ou moderne –, et de reproduire, sous une forme artistique, l'esprit qui anime aussi bien la vérité intérieure que les formes extérieures des religions, des concepts philosophiques, des sociétés, des arts, des monuments ; de refléter son passé historique, profond et événementiel, et ses structures et mentalités actuelles. Ce mouvement lui aussi fut de courte durée et se fondit bientôt en d'autres formes qui en étaient issues, bien qu'elles parussent se révolter contre ses principes. Ce paradoxe apparent d'un développement drapé dans les couleurs de la révolte, est un trait psychologique constant dans toute l'évolution humaine.

À ce tournant de son histoire, ce mouvement prend son apparence la plus frappante : on le voit en effet brandir avec fougue le drapeau rouge et révolutionnaire du réalisme. Le réalisme est essentiellement une tentative pour voir l'homme et le monde tels qu'ils sont réellement, sans voiles ni faux-semblants ; c'est l'imagination qui se tourne vers elle-même et tente de se défaire de sa tendance innée à donner à son objet une tournure personnelle ou à l'enjoliver ; c'est l'art essayant de se faire passer pour un processus spécifique d'observation scientifique et d'analyse combinatoire. Ce faisant, et pour autant que ce soit de l'art, il se trahit lui-même inévitablement.

Le réalisme, dans son mouvement spontané, s'écarte des horizons passés pour se préoccuper du présent immédiat. Il s'était pourtant donné, au départ, un double objectif : d'une part, représenter le passé avec l'éclat d'une vérité crue et souvent brutale, et non sous les couleurs que lui prête l'imagination, cet architecte idéaliste qui le voit à travers la brume des siècles ; et, d'autre part, figurer le présent également dans son actualité la plus âpre, la plus violente. Mais il est impossible de représenter le passé de cette manière ; ce genre d'exercice a toujours quelque chose d'artificiel, il manque de spontanéité. Le réalisme a naturellement tendance à prendre le présent pour champ d'action, car seul le présent peut être observé de façon exacte, car immédiate. Scientifique dans son inspiration, il soumet la vie et la psychologie humaines au bistouri et au microscope, amplifie tout ce qui chez l'homme frappe notre premier regard : ses petitesse et ses imperfections, ses laideurs et ses tendances morbides, et, sans chercher plus loin, considère que ces choses font la totalité, ou l'essentiel, de la personne humaine ; il traite la vie comme si elle n'était qu'une maladie mentale et physique, un peu de fungus poussant sur la Nature matérielle. Le réalisme finit – commence presque, en vérité – par une exagération, une outrance qui trahit son véritable caractère : celui d'un enfant posthume du romantisme pervers par des préoccupations pseudo-scientifiques. Le romantisme, lui aussi, soulignait constamment le grotesque, le maladif, l'anormal, mais c'était pour obtenir un effet artistique, pour ajouter une nuance supplémentaire à sa palette éclatante. Le réalisme affirme qu'il peut présenter les mêmes faits selon les proportions de la vérité et de la science, mais étant un art et non une science, il recherche forcément les effets frappants, avec une puissance évocatrice qui falsifie les dispositions et les nuances de la vérité naturelle, afin d'obtenir la brillance voulue. Du même coup, il

fausse la vraie mesure de l'idéal, qui fait partie de la totalité de la vie humaine et de la nature, en rabaisant l'idéalisme humain au niveau du train-train quotidien; essayant de le présenter comme une fibre de son humanité moyenne, il le réduit à une prétention et un mirage; il ignore volontairement la raison d'être de l'élément idéaliste dans l'art, à savoir que l'idéal est essentiellement vrai dans la mesure même où il aspire à transcender les limites de la réalité immédiate, et que cette vérité se révèle dans notre effort pour nous dépasser nous-mêmes, et non dans l'échec d'un instant. Sous ces deux aspects, dans ce qu'il ignore comme dans ce qu'il entreprend, il se prête aux mêmes reproches que s'attira le romantisme : sa pierre d'achoppement est une fausseté, un artifice dont sa conception et sa méthode ne parviennent jamais à se défaire. Néanmoins ce mouvement, malgré la rudesse de certains de ses aspects, a lui aussi apporté des éléments nouveaux et de nouveaux mobiles. On lui doit une œuvre considérable dans le roman et le théâtre en prose; en poésie même, il a introduit des accents inconnus et de plus grands pouvoirs, mais dans ce domaine il ne saurait s'imposer sans menacer de mort l'esprit même de la poésie, dont le souffle de vie se nourrit du dépassement de la réalité extérieure. Le réalisme est encore parmi nous, mais il a déjà donné forme à un autre pouvoir créateur dont l'avènement préfigure sa disparition.

Le mouvement de la littérature moderne – 2

Ce qui émerge avec le plus de force de cette période dominée par le réalisme objectif, est un mouvement orienté vers un principe de création complètement opposé : une littérature qui se distingue par l'affirmation consciente de la subjectivité. On constate, tout au long du dix-neuvième siècle, une apparente contradiction entre le but et la théorie littéraires proclamés, et le caractère profond, inévitable de l'inspiration en général. Bien qu'il y ait de notables exceptions, le but restera toujours le même : atteindre une vigoureuse objectivité. L'humeur de l'époque fut en effet marquée par une inlassable curiosité critique et scientifique, un désir de voir, de connaître et de comprendre le monde tel qu'il est : ce qui exige de jeter un regard lucide sur les objets, voire d'éliminer autant que possible la personnalité du sujet ; une vue résolument personnelle des choses et une observation exacte pourraient en effet sembler contradictoires, car la première façonne et colore l'objet du dedans, tandis que la seconde le laisse imprimer sa couleur et sa forme propres sur le mental – à condition bien entendu de supposer, comme le fait généralement l'intellect moderne, que les objets existent en eux-mêmes et non dans notre seule conscience. C'est Goethe qui donna à cette théorie de la création littéraire sa forme définitive lorsqu'il établit que l'idéal, pour l'art et la poésie, consiste à marier beauté et objectivité. À l'exception de certains des premiers initiateurs de ce mouvement, et jusqu'à une date récente, la création de l'âge moderne a plus ou moins suivi cette ligne : elle a essayé de donner de son

objet une présentation frappante, émouvante et exaltante, ou bien esthétiquement valide, ou encore puissamment réaliste – ces trois méthodes se sont d'ailleurs souvent mêlées, voire fondues les unes aux autres –, plutôt qu'une interprétation subjective. La pensée, les sentiments, le traitement esthétique de l'objet, sont censés naître d'une observation objective intense et claire, et agir à leur tour sur elle.

Par ailleurs, un autre trait, tout aussi marqué, du mental moderne a été sa croissante subjectivité, une puissante prise de conscience du « Je », de l'âme ou du moi, non par quelque retrait mystique au-dedans ni par une profonde méditation intérieure – ou du moins sans qu'ils soient ses principaux instruments –, mais dans leur relation avec la totalité de la vie et de la Nature. Cette caractéristique distingue le subjectivisme moderne de la subjectivité naturelle des époques antérieures, qui tendait à une intériorisation ardente et solitaire, ou demeurait superficielle et limitée à quelques notes communes, fortement accentuées. Si l'individualité, dans l'Antiquité comme au Moyen Âge, pouvait réagir aux sollicitations de la vie de façon plus péremptoire ou plus violente, elle est aujourd'hui, dans sa composante moderne, plus subtilement et largement consciente d'elle-même; empêchée désormais de se projeter aussi librement dans l'action et la vie, elle est parvenue, dans la pensée et les sentiments, à imprimer plus énergiquement sa propre image sur les choses. Cette tendance était en fait le résultat inévitable de la poussée croissante de l'intellectualisme; car une grande intensité de pensée, lorsqu'elle ne s'isole pas des émotions, des réactions sensorielles et de la réceptivité esthétique – comme dans la science et certains systèmes philosophiques – doit s'accompagner d'une forte stimulation des autres parties de notre mentalité. Dans la science et la pensée critique, où cet isolement demeure possible, la tournure objective prévalut

– quoique ce que l'on appelle « pensée critique » soit souvent en définitive une construction personnelle, une façon d'utiliser la raison et l'observation des choses pour voir ce qui nous environne; loin d'être réellement désintéressée et impersonnelle, c'est là une création de notre propre tempérament et un moyen de satisfaire notre individualité intellectualisée. Mais dans la création artistique, où pareil isolement n'est pas possible, nous observons un phénomène inverse : la personnalité subjective du poète s'affirme beaucoup plus largement que durant les âges précédents de l'humanité.

Goethe lui-même, nonobstant sa propre théorie, ne put échapper à cette tendance; comme il l'a d'ailleurs reconnu, son œuvre a toujours été un acte de réflexion sur les changements subjectifs de sa personnalité et une histoire du développement de son âme sous l'aspect d'une création objective. Depuis les œuvres d'un poète comme Leconte de Lisle qui, de la façon la plus consciencieuse et délibérée, fit effort pour rester parfaitement fidèle à l'idéal d'une objectivité artistique impersonnelle, il ressort de toute cette littérature l'impression presque poignante d'une puissante personnalité, d'une subjectivité transformant toute chose en une réflexion déguisée de ses propres humeurs; cette tentative de vivre dans les pensées et les sentiments d'autres hommes, d'autres civilisations, apparaît pour ce qu'elle est en réalité : une multiple extension de la psyché du poète lui-même, de ses imaginations et de ses propres affinités. Cette particularité de l'époque se décèle même chez de nombreux créateurs dont le but est pourtant résolument réaliste ou dont la méthode se fonde sur une observation psychologique minutieuse, comme chez Ibsen ou Tolstoï et les romanciers russes. Le moi du créateur domine visiblement son œuvre, on le perçoit partout tel le moi conscient du Védânta qui habite, et où demeurent en même temps toutes ses créations. Shakespeare avait bien réussi, autant que

le peut un poète, à se dissimuler derrière ses créatures ; il nous donne en tout cas l'illusion de refléter le monde autour de lui, un monde représenté dans une dimension universelle plutôt que pensé et figuré de façon personnelle, individuelle ; de toute façon, l'esprit de la Vie voit et crée en Shakespeare au moyen d'un instrument qui le reflète fidèlement et qui est, même dans sa personnalité, suffisamment universel et impersonnel pour qu'il puisse réaliser son dessein dramatique. Même Browning, le poète anglais qui représenta le mieux la curiosité, l'esprit d'observation de son époque, sa volonté d'atteindre, avec une certaine force, à une réalité ample et pourtant détaillée, et qui fut éminemment un poète de la vie observée et comprise, et des jeux de la pensée avec l'observation – comme Shakespeare avait été le poète de la vie vue par le cœur, en s'identifiant à elle par les sentiments, et le poète de la pensée jaillissant des flots impétueux de la vie –, Browning lui-même, de cette manière, n'accomplit rien de comparable, bien qu'il semble avoir considéré cet effacement de soi comme particulièrement admirable et comme l'essence même de la méthode shakespearienne de création. Le mental moderne et sa pensée toujours centrée sur elle-même l'en empêche, car elle met surtout en relief le reste de la personnalité mentale qui dès lors s'imprime sur l'œuvre tout entière. Partout nous sentons la présence du créateur poussant ses vivantes marionnettes, analysant, commentant, réfléchissant sur elles ou sur la vie par d'innombrables voix aux timbres variés, en sorte que celles-ci deviennent ses masques autant que ses créations.

Ainsi, la personnalité subjective de l'homme aussi bien que la personnalité artistique du créateur comptent aujourd'hui beaucoup plus qu'à aucune autre époque. Jamais le poète n'a tenu dans son œuvre une place aussi importante, et l'on peut se demander si nous n'avons pas perdu pour de bon cette

ancienne faculté d'effacement de soi, ce caractère impersonnel dans la création, si répandu dans l'Antiquité et au Moyen Âge, quand on pouvait encore voir de nombreux hommes s'unir en esprit pour bâtir des œuvres universelles où l'architecture, la peinture et la sculpture se mêlaient, et, dans la littérature, créer des épopées et des cycles romanesques ou lyriques, tels les Mandalas védiques et l'ensemble de la poésie vaishnava. Même quand existaient des écoles spécifiques marquées par une méthode commune, nous ne trouvons pas, comme chez les anciens « romanciers » français, les dramaturges élisabéthains ou les poètes du dix-huitième siècle, cette parenté spirituelle qui estompe les différences individuelles ; chez les modernes, la technique peut fort bien avoir des modèles similaires, mais la façon subjective de traiter le sujet est si différente, elle insiste à tel point sur ses propres valeurs, que toute unité spirituelle en devient impossible. Certes, il y a ici un gain qui compense largement toute perte ; mais nous devons en relever la cause, qui n'est autre que la poussée du subjectivisme, la force, l'enrichissement et les revendications de la personnalité intérieure.

Bien que la recherche d'une méthode objective l'ait empêchée, pendant un temps, de se développer pleinement, cette tendance se trahit à cet amour de l'observation psychologique, attentive et minutieuse, qui imprègne les œuvres de l'époque – dans ce domaine également, le mental moderne a laissé tous les âges précédents loin derrière lui – et si elle s'affirme de façon très prononcée dans le roman et le théâtre, elle marque aussi la poésie dans une certaine mesure. Comparées aux œuvres de ce temps, toutes les créations antérieures paraissent pauvres sur le plan psychologique, qu'il s'agisse de la richesse des matériaux ou de la subtilité et de la profondeur de la vision ; à cet égard, la moitié de l'œuvre de Shakespeare, beaucoup plus abondante et sublime pourtant

dans son exécution, n'aurait peut-être pas la richesse d'un seul volume de Browning. Le réalisme a porté ce nouveau mouvement à son extrême limite, à une méthode prétendument objective, soulignant les plus infimes différences, accentuant exagérément les notes les plus extrêmes ; mais, ce faisant, elle a ouvert au mental créateur une porte par où il pouvait échapper au réalisme. En effet, si pour la représentation des objets extérieurs, de l'action, des caractères, du tempérament projetés dans un grand mouvement d'expression de soi, nous pouvons avec quelque chance de succès appliquer la méthode d'une observation strictement objective, du moment où nous entamons une étude psychologique plus approfondie, nous nous préparons à rentrer en nous-mêmes. Car c'est seulement par notre propre psyché, par le pouvoir qu'elle a de répondre et de s'identifier au mental et à l'âme d'autrui, que nous pouvons connaître leur propre psyché profonde ; en général, notre évaluation psychologique d'autrui n'est rien autre que l'évaluation des impressions que leur psyché produit sur notre propre mentalité. Nous en trouvons des exemples même chez les écrivains réalistes, dans la façon puissamment personnelle et limitée qu'ils ont de traduire la psychologie de leurs créatures – en frappant une ou deux notes principales, toujours les mêmes, et par la résonance de quelques variations mineures. Finalement, le mental créateur ne pouvait manquer de prendre conscience de ce moi au-dedans qui, en réalité, faisait tout le travail, et de se tourner vers lui pour trouver le thème ou le moule de ses créations psychologiques, pour découvrir un subjectivisme intime et conscient. En outre, cette façon d'accentuer les notes les plus extrêmes nous conduit au point où, pour aller plus loin, il nous faut plonger au-dedans et nous transformer en une sorte de laboratoire pour une nouvelle expérimentation et une nouvelle découverte psychologiques.

Cette orientation, nous la voyons se dessiner dans la poésie de Verlaine qui, constamment, aspire à une expérience intime et subtile des sens, des sensations vitales, des émotions, poussée au-delà des limites ordinaires dans une certaine anormalité frappante et révélatrice; dans les premières œuvres de Maeterlinck également, qui présentent moins l'action de personnalités que le drame d'une âme-de-désir enfantine bredouillant ses cris d'amour et ses appels poignants, ses cris de terreur et de détresse, ses cris du cœur; dans les œuvres de Mallarmé enfin, lieu d'une quête perpétuelle de symboles subjectifs qui révéleraient à notre âme l'âme des choses s'offrant à notre vue. La redécouverte de l'âme est la dernière phase de ce grand cycle décrit par l'âge de l'intellect et de la raison. Ce n'était, à l'origine, que les perceptions de l'âme-de-désir, l'âme des sens, des sensations et des émotions; à travers eux, le poète atteignait à une sorte de mysticisme psychologique – un « psychisme » qui n'est pas encore le vrai mysticisme, moins encore la spiritualité, mais qui n'en est pas moins un mouvement de l'être inférieur dans cette direction. Toutefois, ce mouvement ne pouvait s'arrêter là : l'émergence des perceptions supérieures d'une entité psychique et intuitive plus épanouie et plus pure, en contact direct avec l'Esprit, ne pouvait manquer de se produire, et ce sublime élan s'exprime dans les œuvres des poètes irlandais. C'est là le signe de la fin, aujourd'hui en vue, d'un modernisme purement intellectuel, et de l'avènement d'un nouvel âge de création : pleinement accompli, l'intellectualisme, en se dépassant lui-même, disparaît et se fond dans un mobile supérieur, celui d'une poésie et d'un art intuitifs.

Ainsi, après avoir embrassé tout ce qui, dans la vie et l'histoire humaines, attire notre regard, voilà que ce vaste mouvement multiforme et universel centré sur l'homme passé et présent, s'intéresse à nouveau, et d'une façon autrement

pénétrante, aux mouvements de son être plus profond qui se révèle à une expérience psychologique élargie et à un sens intuitif. Mais cet intérêt affirmé pour l'homme futur constitue le trait le plus nouveau, le plus original et fécond du mental moderne. Jadis limité aux rêves lointains des religions ou aux distantes spéculations de penseurs isolés, cet effort pour scruter l'avenir et, en même temps, pour le façonner à notre gré, devient un élément essentiel de notre vision du monde. La mentalité humaine s'était accoutumée à vivre dans l'ombre immense du passé; aujourd'hui, au contraire, elle essaie d'apercevoir l'image d'une possibilité future. Ce futurisme a changé de couleur à mesure que changeait l'intellectualisme moderne. Ce fut d'abord le déferlement d'un idéalisme mi-réaliste, mi-transcendental, rêve d'un individu parfait, d'une société parfaite, qu'on associait d'ordinaire à la passion pour la liberté civique ou à l'idée d'une libération personnelle et spirituelle. Il prit ensuite un coloris plus sobre, avec le règne du positivisme, du libéralisme et d'une pensée utilitaire, bientôt suivis par de plus vastes utopies démocratiques et socialistes. Teintées parfois d'esthétisme et d'idéalisme, ces utopies sont devenues pour un temps plus scientifiques et plus économiques, plus pratiques par suite des progrès du réalisme et du rationalisme. Mais la nouvelle force du subjectivisme aura sans doute pour effet de réhabiliter les éléments religieux et spirituellement idéalistes dans notre vision de l'avenir de l'espèce humaine. Dans cette mutation, la poésie, qui n'a pas su aussi bien que la prose suivre ce courant de pensée, trouvera elle aussi son compte; car elle sera l'interprète naturelle de cette vision plus intérieure et plus intuitive. Jamais le point de vue « futuriste » n'a été aussi prononcé que de nos jours; de tous côtés, dans la pensée, dans la vie, dans les motifs et les formes de la création littéraire et artistique, nous sommes violemment projetés loin du passé dans une aventure

sans précédent et prodigieusement riche en possibilités nouvelles. Jamais le passé n'a si peu compté en tant que tel – ses traditions ne sont encore opérantes que dans la mesure où elles peuvent servir de pouvoir ou d'inspiration pour l'avenir ; jamais le présent ne s'est tourné aussi résolument, aussi créativement vers les possibilités futures.

Et pourtant, la Nature et l'homme dans sa vie active, intellectuelle et émotive et dans son environnement physique, ne constituent pas l'unique objet de la pensée humaine, ni de la présentation des visions et imaginations de son mental. L'homme s'est préoccupé, plus passionnément encore, de tout ce qui concerne l'au-delà, des autres mondes et d'une vie après la vie, des symboles et pouvoirs de cela qui le dépasse ou de son propre dépassement, du culte des dieux, de la nature et de la supranature, de la croyance en Dieu ou de la recherche de Dieu. Si la littérature moderne, durant la plus grande partie du dix-neuvième siècle, ne fut pas, sous cet aspect du mental humain, un vide complet, elle s'y est montrée inférieure, dans son pouvoir comme dans son contenu ; et cela tient au fait que c'était un âge de scepticisme et de reniement, un âge, aussi, où les hommes, incertains, tourmentés, s'accrochaient à un résidu des croyances passées – attachement qui parfois n'était qu'intellectuel ou purement formel. Ces éléments supérieurs ne font pas encore concrètement et dynamiquement partie de sa vie intérieure ; or ce qui n'est pas concret et vivant pour la pensée, l'imagination et les sentiments ne saurait être puissamment créateur. Au début, cette grande marée de la foi positiviste fut en partie compensée par l'apport idéaliste d'un transcendantalisme philosophique, encore vague et mal défini mais doté d'une vaste lumière et d'un pouvoir d'inspiration original. Mais à mesure que le scepticisme s'affirme, nous voyons cette lumière s'estomper, et les notes les plus poétiques de cet âge préoccupé par les fondements de l'existence, sont

l'expression poignante d'un scepticisme nostalgique, ou d'un athéisme provocateur, exultant dans la révolte du grand reniement, l'hymne au Vide, ce Nihil éternel qui a supplanté Dieu; elles expriment aussi une grande idée de la Nature conçue comme une entité universelle, comme la Mère de notre être. Pour la Science, cette Nature n'est qu'une Force inconsciente; le mental poétique, naturellement enclin à trouver une réalité même derrière les choses qui, pour l'intellect, ne sont que des conceptions abstraites, a dépassé ces conceptions et découvert un sens nouveau et vivant de l'universel, de l'infini. Il en a même parfois tiré un ardent panthéisme. Quant aux vieilles fois et croyances, elles se sont défendues tant bien que mal, ou ont essayé de réagir contre le scepticisme et l'intellectualisme ambiants, et cette réaction, là aussi, a fait vibrer quelques notes mineures; mais elles ne peuvent se comparer à ces voix virulentes du refus et de l'affirmation de soi qui jaillirent dans cette sphère de la pensée poétique et donnèrent à la poésie des accents si forts et si nouveaux. Depuis ce retour à l'intuition subjective et cette nouvelle aventure de la connaissance et de l'imagination dans les domaines au-delà, la poésie moderne, affranchie de son scepticisme, commence, sur ce terrain également, à faire pencher la balance en sa faveur, au détriment des littératures classiques et médiévales. La vision des mondes au-delà qu'elle acquiert est plus fidèle, moins grossièrement humaine, plus supranaturelle par rapport à la Nature physique; les symboles qu'elle commence à créer et sa nouvelle interprétation des anciens symboles sont plus adéquats et plus révélateurs; débarrassée des vieilles formes insuffisantes et des croyances restrictives, elle s'ouvre à une vision et à une expérience – proches, directes, intrépides – de Dieu dans la Nature, de Dieu en l'homme, de Dieu dans l'universel et l'éternel. Partie de la foi, elle a traversé les vallées du doute pour atteindre les cimes d'une connaissance plus lumineuse.

Tels sont donc les principaux mouvements du mental moderne, les divers tournants d'une évolution psychologique des plus rapides et des plus remarquables, qui ont dominé la littérature européenne et forment aujourd'hui, plus que jamais auparavant, un tout unique et cependant divers. Il nous reste à voir comment ils se sont accomplis au sein de la poésie anglaise durant cette période. Nous pourrions alors nous faire une idée plus claire des possibilités qui ont le plus de chance de se réaliser dans l'avenir ; car bien que ce n'ait été là qu'un ruisseau marginal et non le courant central, finalement les pouvoirs les plus élevés et les plus significatifs – sinon encore les plus développés –, de la poésie future ont ici convergé et pour la première fois fait vibrer leurs notes les plus claires et distinctes. Le continent demeure encore plongé dans l'ombre crépusculaire de l'âge intellectuel, mortellement atteint mais qui n'en finit pas de mourir. Ici, nous percevons déjà certaines voix limpides, matinales : voix des précurseurs anglais, lumière ranimée de la spiritualité celtique ; et l'on perçoit aussi, ce qui n'est pas moins significatif, une ou deux voix qui ont forcé les barrières mentales séparant l'Orient de l'Occident, porteuses d'un message plus confiant venu de l'Inde résurgente.

CHAPITRE 16

Les poètes de l'aurore – 1

La supériorité des poètes anglais partis en éclaireurs sur les chemins de l'âge moderne, tient à cet élan spirituel, soudain et presque inexplicable, pressant encore que vague chez certains, violent mais limité chez un ou deux d'entre eux, splendide et absolu dans ses rares instants de vision et d'illumination; brisant les limites de leur mentalité poétique coutumière, il jaillit constamment et s'efforce de hisser leur pensée et leur imagination jusqu'à ses propres sommets – esprit ou daemon dont la voix ni les appels frénétiques ne paraissent troubler le moins du monde les poètes contemporains de l'Europe continentale. Cependant, ces poètes n'ont aucune idée précise, aucune vision constante et solidement établie de la grande œuvre que réclame cet esprit; ils n'approchent les sommets qu'en leurs moments d'inspiration – que leur art ne maîtrise pas –, et n'ont qu'un aperçu, rare et incertain, de ses propres mobiles. Aussi lui donnent-ils souvent, dans leur expression, une forme et un mouvement qu'ils empruntent à leur intellect, leur tempérament habituel et leur culture; cette grande œuvre poétique ne jaillit pas vraiment d'eux comme la voix et le rythme natifs de l'esprit au-dedans, et ces poètes se laissent glisser à des niveaux inférieurs de création. Ils ont à révéler quelque chose de plus grand que les poètes élisabéthains, mais ils ne l'expriment pas avec cette constante plénitude d'un langage original, ni avec cette plus parfaite correspondance entre la substance et la forme qui fait la grandeur de Shakespeare et de Spenser.

Cette incapacité à saisir les conditions nécessaires à la naissance d'une poésie intuitive et spirituelle accomplie, nul ne s'en est encore avisé, car le mental critique du dix-neuvième siècle n'avait pas compris ce que cette tentative elle-même représentait. Fortement intellectualisé, parfois lucide, raisonneur et perçant, parfois nébuleusement ou fougueusement romantique, parfois aussi scientifique, explorateur minutieux, analytique, psychologique, jamais pourtant il ne fut capable, quels qu'aient été son humeur ou son point de vue, de saisir les nuances de cette lumière qui un instant, dans l'espace de leur âge, embrasa le ciel de l'aurore, ni de remonter jusqu'à la source profonde et radieuse d'où elle avait jailli. Les jugements de Taine, déformés de la façon la plus grotesque, où Byron figure tel le colosse et le titan de son époque, tandis que les œuvres plus parfaites et autrement importantes de Wordsworth et de Shelley sont écartées comme une vaine tentative de poétiser le transcendantalisme allemand; les critiques hargneuses et indigestes de Carlyle contre Keats; l'incapacité d'Arnold à voir en Shelley rien autre qu'un joli et vapoureux poète des nuages, de l'aube et des couchers de soleil, un musicien-né qui commit l'erreur de choisir le mot pour instrument – ces jugements sont des exemples extrêmes, mais ils n'en sont pas moins révélateurs de cette incompréhension. De nos jours aussi, nous voyons les rhapsodes conduisant le cortège de l'avenir, entrer plus profondément encore dans les domaines dont les poètes précédents n'avaient fait que franchir le seuil; mais l'art et la technique véritables de cette poésie ont été surtout découverts par le sens intuitif de leurs créateurs, ils n'ont pas encore été vraiment compris intellectuellement, en sorte que la forme puisse s'affranchir de l'obstruction des idées et des normes d'appréciation du vieux monde.

Chaque motif essentiel de la poésie doit trouver son langage particulier, sa propre loi rythmique – même si le moule

métrique paraît être identique –, sa structure et son développement originaux pour ce qui concerne la forme et l'instrument lyrique, dramatique, narratif et même épique, si tant est qu'on puisse encore y recourir. Que ce soit la poésie objective de la vie extérieure, la poésie vitale de l'esprit-de-vie, la poésie de l'intellect ou de la raison inspirée, chacune a son esprit propre ; et comme la forme et le mot sont la mesure, le rythme et le corps de l'esprit, chacune doit développer son propre corps. D'innombrables variations peuvent apparaître au sein de chaque type, du fait des différences nationales, du passé de chaque civilisation, de l'atmosphère culturelle, des idiosyncrasies, mais une certaine similarité d'esprit ne manquera pas de se manifester. La poésie élisabéthaine était l'œuvre de l'esprit-de-vie chez un peuple jeune, fruste et vigoureux, que n'avait pas encore dompté une culture modératrice et formatrice, un peuple doté de toute la force primitive du mental occidental exultant dans l'exubérance d'un état de nature. La poésie des écrivains sanskrits classiques était bien, quant à elle, l'œuvre d'une mentalité orientale : œuvre d'érudits, de poètes de cours, à une époque marquée par un développement intellectuel considérable, et par un raffinement cultivé presque à l'excès ; et pourtant, cette poésie, elle aussi, était le produit de l'esprit-de-vie. Malgré l'abîme qui les sépare, nous décelons entre ces deux créations une étonnante parenté, un sol commun entre ces grands âges de la poésie pourtant si distants l'un de l'autre ; jamais, en effet, à aucun moment, ces œuvres orientales n'eurent l'occasion d'entrer en contact avec ce que l'Occident allait produire plus tard. Nous songeons, d'une part, aux pièces de Kâlidâsa, et à certaines pièces romantiques de Shakespeare, d'autre part ; à des pièces sanskrites telles que « Le Sceau de Rakshasa » et « Le Petit Chariot d'argile » et aux œuvres historiques et mélodramatiques de l'âge élisabéthain ; à la poésie du « Nuage-Messager »

et à la poésie érotique élisabéthaine; aux procédés narratifs auxquels recourt Spenser dans son *Faerie Queene*, où chaque image brille de tout l'éclat du romantisme, et aux descriptions élaborées, à la fraîcheur éclatante de cet autre romantisme, plus intellectualisé, de la « Lignée de Raghou »; au ton et à la manière si différents de Drayton et de Bhâravi, le second de loin supérieur au premier. Cette parenté, née de la similitude du mobile profond qui les anime et du caractère psychologique fondamental de leur nature, émerge et s'affirme en dépit des immenses différences culturelles. De la même manière, une poésie de la vision spirituelle, une poésie qui pressent ce qu'il y a derrière la vie et au-delà de l'intellect, doit, à partir de son germe essentiel, se former une voix, un appel, un langage spécifiques, et découvrir sa ligne naturelle de développement, ses structures familières.

Les grands poètes qui se lancèrent les premiers dans cette nouvelle aventure, eurent tous à faire face, dans leur création, au même problème central et furent tous contrariés par la même difficulté : leur époque n'était pas prête à accueillir une œuvre de ce genre, à laquelle aucun développement passé ne l'avait préparée, et que rien, dans l'atmosphère générale de cet âge, ne permettait d'assumer. Ces poètes respiraient l'air raréfié des sommets, ils s'élevaient bien au-delà du niveau ambiant où vivaient leurs contemporains, à mille lieues de leur tempérament, de leur intellect et de leur vie. Chacun, pourtant, avait su aussi développer considérablement son originale et puissante personnalité – ce qui, en art tout au moins, ressortit en propre à notre humanité actuelle. Chacun suivit en outre son propre chemin; ne s'influençant guère mutuellement, mus par une idée spirituelle bien particulière, ces poètes élaborèrent leur méthode personnelle, et, quand ils s'en écartèrent ou ne purent s'y tenir jusqu'au bout, échouèrent à leur façon, suivant les défauts caractéristiques

de leur nature. Ils n'ont pas de but, de style communs, on ne peut les ranger dans une même catégorie, comme c'est le cas pour les dramaturges élisabéthains ou les contemporains de Pope et de Dryden. Il nous faut considérer leurs œuvres tour à tour, chacune séparément, et voir jusqu'où ils portèrent leur accomplissement, où ils s'arrêtèrent ou s'écartèrent du chemin que leur indiquait leur génie supérieur.

CHAPITRE 17

Les poètes de l'aurore – 2

Byron et Wordsworth

La poésie qui s'est donné pour tâche de reproduire la vérité de l'Esprit en passant derrière les apparences des sens et de l'intellect pour atteindre leur réalité spirituelle, entreprend en fait une œuvre pour laquelle aucun pouvoir spécifique d'expression n'a encore été découvert – sinon le langage symbolique, mais les anciens symboles établis ne peuvent plus nous servir entièrement, et la méthode elle-même ne suffit plus à nos besoins; il n'existe pas de forme traditionnelle de représentation conforme à la substance nouvelle, pas de méthode reconnue d'exécution, aucune approche – aucune, en tout cas, qui soit suffisamment large et subtile, personnelle et universelle à la fois pour satisfaire le mental moderne. Divers moyens, hiératiques et religieux, d'entrer en contact avec les vérités de l'esprit ont certes existé dans le passé et engendré des formes artistiques et littéraires remarquables. La poésie soufie, la poésie vishnouïte, par exemple, possèdent ces qualités, ainsi que l'approche symbolique et mystique des chantres védiques dans des temps plus reculés; quant à l'expression unique et révélatrice des Upanishads, elle s'impose à elle seule comme une forme de pensée inspirée qui, soit directement soit par des images au suprême pouvoir de dévoilement, pénètre les plus hautes vérités du moi et de l'âme et la vision la plus vaste de l'Éternel. Un ou deux poètes modernes ont bien essayé d'utiliser de façon nouvelle le fonds de suggestion poétique, d'une richesse presque inexploitée,

de la chrétienté catholique. Mais lorsqu'il s'oriente dans cette direction, le mental moderne se donne un but trop vaste, son approche est trop multiple pour qu'il puisse se satisfaire d'une méthode symbolique ou hiératique précise et immuable, et ne saurait se limiter aux expériences et aux formes particulières d'une quelconque religion. Partout, les formes spécialisées ont été abandonnées et tous les vieux canaux démolis – et cette tendance fut trop universelle pour être réversible; cette approche dynamique mais étriquée est aujourd'hui délaissée au profit d'un effort pour trouver la signification ultime de tout ce dont cet âge d'immense curiosité intellectuelle a fait l'expérience. On veut désormais découvrir, en insistant sur elle, la vérité secrète de l'homme, de la Nature et des choses, la vérité derrière nos perceptions intellectuelles, émotives et vitales; le langage et le point de vue hautement intellectuels que cet âge a développés, servent encore de matière première, mais ils sont investis d'une plus ample signification, tantôt refondus ou remodelés, tantôt recomposés et transformés afin de pouvoir exprimer l'intensité de la vérité et de la vision plus profondes. Lorsqu'il s'engage sur cette voie, l'intellectualisme a le choix entre l'une des trois méthodes suivantes. Il peut, perpétuant le langage et les formes qu'il a déjà maîtrisés, faire confiance au pouvoir de sa vision et au poids de son message pour insuffler un esprit nouveau à cet instrument. Il peut aussi remodeler, rehausser, transfigurer le langage et les formes pour leur donner une force de représentation, une forme, une expression plus intenses. Enfin, il peut essayer de trouver un ton nouveau et direct, le pur hosanna de la parole et du son intuitifs nés de l'esprit et accédant à ses propres harmonies. Peut-être même choisira-t-il les formes établies, mais réorientées ou transformées en vue d'un usage plus sublime et plus subtil, ou imaginera-t-il des structures étranges, inouïes, fruits magiques d'une inspiration spirituelle. De toute

façon, qu'elle suive l'une ou l'autre de ces voies, la poésie future pourra atteindre son but et traverser la frontière d'un plus vaste royaume d'expérience et d'expression.

Mais ces précurseurs vinrent à une époque où l'intellectualisme était encore imparfait, sommaire, incomplet. La langue dont ils héritèrent servait admirablement les besoins d'une prose claire et équilibrée, mais n'avait jamais servi en poésie qu'aux proclamations adéquates et vigoureuses, aux arguments rhétoriques, aux épanchements sentimentaux frivoles ou à une pensée fleurie, aux narrations et aux descriptions moulées dans une prose dense, noble, éloquente. Les formes et les mouvements rythmiques n'étaient pas adaptés à une poésie imaginative et souple, exprimant des sentiments subtils. Ces formes de l'âge littéraire précédent, les nouveaux écrivains les rejetèrent résolument et radicalement; la voie une fois libre, ils créèrent des formes nouvelles; parfois aussi, ils en empruntèrent à d'anciens maîtres, ou s'inspirèrent de certaines chansons et ballades dont ils modifièrent ou développèrent la structure afin qu'elle pût servir les besoins d'un mental et d'une imagination plus fluides et plus intellectualisés. La langue, par contre, posait un problème plus sérieux, et les raccourcis dont Wordsworth trouva la recette – le recours au langage le plus simple qui tire toute sa force de la valeur du contenu et de la pensée –, ne purent le résoudre entièrement. Nous remarquons que la langue de cette époque oscille entre diverses possibilités. À ses niveaux inférieurs, on voit que les vestiges de la mentalité du dix-huitième siècle lui pèsent encore; elle avance sur les flots d'une éloquence qui n'est plus artificielle mais coule, libre et fluide, soutenue par un plus grand pouvoir de la pensée et de l'imagination, se hissant parfois à de plus hauts sommets de l'éloquence poétique inspirée et imaginative. Au-delà de ce niveau nous attend un style plus riche et plus plein, où la substance de la

pensée et de l'imagination est d'une extrême richesse – style que la nouvelle mentalité poétique intellectualisée a substitué à l'opulence et la curiosité plus spontanées de l'âge élisabéthain –, mais la pensée imaginative est en vérité le secret de son pouvoir, et non plus l'exubérance de l'âme-de-vie animant sa vision. Sur l'autre versant, nous percevons une note toute différente, une poésie pure et directe qui parfois se laisse sombrer dans l'indigence et l'impuissance, ou en tout cas dans la médiocrité, comme dans une bonne part des œuvres de Wordsworth et de Byron ; mais lorsqu'elle est mieux soutenue, mieux rythmée, elle s'élève et prononce une parole sublime et souveraine dont les accents ont une authenticité, une fraîcheur qui nous frappe par sa nouveauté. Et de là surgissent parfois, en quelque instant suprême, la voix native de l'esprit. Nous songeons ici à Wordsworth nous révélant une présence spirituelle dans la Nature, dans ses paysages et chez les êtres ; nous songeons à Byron en ses rares et violents accès de sincérité, à la simplicité lumineuse de Blake et aux mélodies féeriques de Coleridge ; et nous songeons surtout, peut-être, aux cris déchirants, au pur lyrisme, à la lumière surnaturelle de Shelley. Mais ces moments sont relativement rares, dans l'ensemble leurs œuvres n'ont pas cette assurance, elles sont inégales, dans leur sens comme dans leur expression. Enfin, nous voyons Keats s'écarter de cette voie et se mettre en quête d'un langage poétique riche, raffiné, sensuel, merveilleux de perfection et d'opulence, d'invention et de couleur, qui nous prépare à l'âge intellectuel et esthétique, aux accomplissements plus divers, mais aussi plus modestes, qui devaient suivre. Mais la poésie intuitive et révélatrice la plus sublime n'est pas encore née.

Byron et Wordsworth sont les deux poètes les plus gênés par cette difficulté, à savoir la découverte et la préservation du langage inhérent de leur plus grand moi. Ce langage est

souvent sacrifié dans leur ascension, car tous deux subissent la puissante attraction d'un des traits de leur nature : l'un cherche une expression vigoureuse, l'autre, un langage grave, intellectuel. Mais ni l'un ni l'autre n'est un chanteur-né, ni ne possède naturellement l'art des mots et des sons ; la substance même de leur esprit et de leur tempérament n'est pas vraiment poétique : on ne sent pas constamment vibrer chez eux cette fibre esthétique, imaginative, inspirée de leur être ; l'un est doublé d'un homme d'action et de passion, l'autre d'un moraliste et d'un prédicateur, et les deux d'un prétendu « critique de la vie » qui entrave le poète et dont les exigences sont illégitimes ; aussi les voit-on si souvent plonger à des niveaux inférieurs, exprimer des choses qui, en soi, ne manquent pas d'intérêt, mais où la substance et le langage n'ont pas cette authentique qualité ni cette envergure poétiques. Tous deux, au cœur même ou au sommet de leur inspiration sont mus par des pouvoirs que leur langage pesamment ou délibérément intellectuel n'était pas capable d'exprimer. Il faut qu'ils s'en échappent pour accomplir enfin, mais si rarement, leur œuvre la plus haute. Byron n'est pas un « artiste » ; sa pensée est superficielle, précipitée, et s'il est poète, c'est par la force de sa personnalité plus que par la coloration naturelle de son esprit. Mais s'il lui manque la verve plus subtile de ses contemporains, il compense ces défauts par une force élémentaire dont aucun d'entre eux n'égalait jamais la puissance. Il a un contact plus intime avec tout ce qui avait commencé de remuer dans l'esprit de l'époque – pour un poète, ce ne peut être qu'un avantage, s'il sait en tirer parti, car l'exécution y puise un surcroît d'aisance et d'amplitude. Byron remporte ses plus grands succès lorsqu'il se tient aux niveaux inférieurs de son génie, mais échoue complètement quand il essaie d'exprimer de façon adéquate ses plus hautes possibilités. Wordsworth, méditatif, intériorisé, concentré sur sa pensée,

est plus souvent que Byron capable, par la force même de sa contemplation, d'évoquer la voix de son moi plus grand; cependant, constamment il se relâche, invite une musique plus pesante autour de ses quelques grands accords limpides, et laisse sombrer son génie dans un morne océan de plati-tudes. Ni Byron ni Wordsworth n'atteignent dans leur poésie à l'amplitude qu'ils auraient pu accomplir, eussent-ils vécu en des temps plus propices, disposé de formes plus adaptées, ou baigné dans l'atmosphère stimulante d'une culture contempo-raine en harmonie avec leur personnalité.

La prodigieuse renommée de Byron – plus grande et plus durable sur le continent que dans son propre pays –, a peut-être conduit ses critiques à le juger trop sévèrement, à le sous-estimer, dès que l'appui et la sympathie tapageuse de ses contemporains se furent estompés et que ses défauts apparurent dans toute leur nudité. C'est la punition pour une gloire démesurée, portée trop haut sur les ailes ou les vents du moment. Pourtant, cette gloire ne fut pas un accident ni un caprice de la fortune; elle lui était due par l'Esprit-du-Temps. Le nombre de pouvoirs et de mobiles propres à l'âge moderne que cette âme pressée, véhémence, empoigna et jeta pêle-mêle dans sa poésie, en un langage vigoureux mais intellectuellement fruste, est proprement extraordinaire. La passion pour la liberté trouva en lui une voix de bronze tyrrhénien. La révolte et l'affirmation de l'individu contre les mensonges et les conventions étouffantes de la société, le reniement, le rejet de toute croyance, le mépris du sceptique pour les choses éta-blies, le romantisme du passé, la fièvre du présent, la marche tâtonnante vers l'avenir, les romans d'amour sensuels, brillant de l'éclat factice d'un pseudo-Orient, le roman chevaleresque du solitaire, du rebelle, de l'individu que la solitude a déme-surément exalté, le surhomme immoral ou amoral, tout ce romantisme défectueux, ce sentimentalisme passionné, la soif

insatiable de sensualité, le cynisme, le réalisme, ce chaos où fermentent un vieux monde agonisant et un monde nouveau en plein devenir – un siècle et demi de labeur encore inachevé –, tout cela prit possession de son esprit et se déploya sous les yeux éblouis et charmés de ses contemporains dans une suite rapide d'œuvres forcenées, mal taillées, ciselées avec impatience ou coulées dans le brasier de sa personnalité solitaire durant les années courtes mais bien remplies qui commencent avec le premier cri laborieux et pompeux de son *Childe Harold* et s'achèvent dans la grâce et l'aisance consommées du finale de *Don Juan*. Une moindre plénitude aurait suffi à éveiller la clameur qui jaillit autour des flots soulevés par cette singulière et fulgurante énergie. Certes, la compréhension qu'il avait de ces choses était mince, indigente à l'extrême, et sa vision poétique des pouvoirs qui l'animaient, recrutée de puissance, manquait pourtant de profondeur, de grâce, d'élévation. Néanmoins, il apporta à la poésie ce qu'aucun poète n'avait su lui donner, et ce que la mentalité de l'époque, elle-même remuée par des forces qu'elle ne pouvait appréhender intellectuellement, faute d'une préparation suffisante, était à même d'apprécier : cette force primordiale, élémentaire, cette personnalité, la vigueur des sentiments de l'être nerveux et vital pour des choses dont les hommes avaient alors soif et qui prirent la place de la compréhension et de la vision. À ce pouvoir envahissant, à ces flots de lave de la passion et de l'exaltation de la personnalité, d'autres dons essentiels vinrent s'ajouter : un langage tout d'abord chargé d'un pouvoir rhétorique considérable, puis d'une grande vigueur nerveuse : langage direct, précis, dynamique, narration efficace, images frappantes ; et toujours, quelles que soient les insuffisances, une inépuisable énergie. Cela suffisait pour l'œuvre immédiate qu'il avait à accomplir, sans pour autant – il s'en faut – lui garantir une place parmi les plus grands des immortels.

Tout ce que Byron exprima dans sa poésie de façon plus ou moins adéquate, allait agir sur le mental de l'humanité comme un ferment, à l'époque où pour la première fois il tenta, encore maladroitement, de rejeter les conventions du passé et fit effort pour sentir de façon directe la réalité immédiate, la sienne propre et celle du monde environnant. Mais on devine, derrière ce mental, quelque chose d'autre qui semble tantôt sur le point d'émerger, un élément encore vague que nous pourrions appeler spirituel : le sentiment de la grandeur de l'homme – l'homme en tant qu'esprit individuel à la mesure de la Nature et de son univers, l'homme en communion avec la majesté de la Nature, l'homme qui se tient debout dans le monde par ses propres forces et sa propre puissance, l'homme affirmant son indépendance, revendiquant la liberté d'une force intérieure égale aux forces qui l'entourent et paraissent le submerger. On croirait assister à l'accouchement douloureux d'un Titan – titanisme de l'esprit humain dont l'âme de désir, éveillée, s'élance en une quête éperdue – conquêtes perdues, royaumes insaisissables, esprit révolté mais pas encore maître de lui-même ; l'homme archange déchu et non l'homme sur le chemin du retour à la divinité. Cela repose pourtant sur une réalité spirituelle : c'en est la face obscure. Byron ne put forcer le barrage de sa personnalité inférieure pour exprimer, dans ses propres tonalités naturellement amples et puissantes, cette chose nouvelle qu'il pressentait. L'eût-il fait, que son œuvre eût défié le temps. Mais jamais il ne trouva la forme appropriée, jamais le daemon en son sein ne prit librement son essor sur les ailes d'une pensée et d'un langage adéquats. À l'origine, son langage et son mouvement poétiques n'étaient guère que de la rhétorique intellectuelle et sentimentale ; la langue du dix-huitième siècle y fut alors mise en pièces, fondue et frappée en des formes nouvelles prêtes à servir à de

plus fortes œuvres ; puis son style s'épura, devint énergique, alerte, mais privé de toute délicatesse, de subtilité, de diversité ; Byron finit par s'exprimer dans une langue coulante, malléable qui donnait du pouvoir aux plus cyniques banalités et parvenait à se hisser sur les cimes de la poésie et de la passion : mais rien de tout cela – si bien adapté par ailleurs à ses autres dons – ne constituait le style nécessaire à cette expression supérieure. Jamais Byron ne songea que la poésie pût avoir besoin d'une structure, d'une forme accomplie, qu'elle pût devenir un art. Il ne sut pas non plus se faire à volonté un interprète profond et réfléchi, ou sûr et inspiré, des choses qu'il voulait exprimer. Parfois pourtant, langage et mouvement atteignent à une sincérité très pure et très ardente qui, l'eût-il préservée, lui aurait fourni l'instrument nécessaire : mais jamais il n'eut la patience ni la conscience artistique, ni le sens de la vérité poétique qui l'en eussent rendu capable – il en fut même à mille lieues. Il accomplit une œuvre considérable sur un plan inférieur, mais il avait quelque chose à dire de plus grand qu'il ne put jamais exprimer ; il n'en donna que de rares aperçus et fit obscurément sentir la présence de cette plus haute signification.

Wordsworth, qui avait un mental poétique bien supérieur à celui de Byron, ne trahit pas aussi complètement sa voie la plus haute, bien qu'il ait souvent erré sur des sentiers de traverse et se soit finalement perdu dans le désert stérile de la mentalité intellectuelle dépourvue d'inspiration. D'emblée, on le vit frapper, parmi de moins précieux alliages, droit à la source de son or le plus pur. La vision qu'il eut tout d'abord de sa tâche était la plus authentique ; même si la philosophie de l'enfance qu'il exprime dans sa grande Ode ne contient pas une vérité universelle, pour lui, au moins, elle semble avoir été vraie. Mais quand l'élément intellectuel commença d'envahir sa poésie, cette vision se voila ; les

premières et limpides suggestions s'estompèrent et finalement s'évanouirent, laissant derrière elles les champs obscurs et désolés d'une pensée moralisatrice. En fait, dès les tout débuts, cette tendance entrava son inspiration. Jamais pourtant Wordsworth ne fut un penseur de grande envergure, même s'il sut donner une importance intellectuelle considérable aux deux ou trois grandes choses qu'il sentit et vit avec lucidité et en profondeur. Il n'avait pas non plus les qualités requises pour être un « critique de la vie », car de la vie il ne perçut jamais, avec puissance et originalité, qu'un seul aspect ; pour le reste, il appartenait davantage à son époque qu'à l'avenir et sa conception de la religion, de la société et de l'homme est limitée par bien des murs de convention. Mais c'est ce que le poète voit, ce qu'il ressent et non ce qu'il présume, qui constitue la réelle substance de sa poésie. Wordsworth eut la vision de la Nature et la vision d'un homme proche de la Nature, et lorsqu'il parle de ces choses, il trouve ses accents les plus nobles, les plus purs et pénétrants. Cette façon de voir lui est naturelle, elle est propre à son tempérament et à sa personnalité, et elle est aux antipodes de celle de Byron. Ce qu'il connut, ce qu'il sentit et vécut comme aucun poète avant lui ne l'avait fait, et comme aucun poète après lui ne devait le faire, c'était la Nature non dans ce qu'elle a de sauvage et de dynamique, non dans son ampleur tumultueuse, mais la Nature calme et sereine, cette âme de paix, ce tranquille Infini, la voix paisible, proche, intime qui parle dans la fleur et l'oiseau, le ciel et l'étoile, la montagne et le ruisseau ; et il les vit et les vécut avec une intimité, une identité spirituelle qui a la nature d'une révélation, la première révélation spirituelle, si haute et si proche à la fois, à laquelle la poésie anglaise ait prêté voix. Il eut aussi une certaine vision de l'âme humaine, non pas une âme révoltée – Wordsworth a écrit des pages inoubliables sur la liberté, mais c'est une liberté calme

et ordonnée –, plutôt une âme en harmonie avec l'âme paisible de la Nature, y trouvant l'écho de la simplicité, de la pureté originelles de son être, et fondant sur elle une vie en accord avec l'ordre d'une loi éternelle. S'appuyant sur cette perception, le moraliste en Wordsworth se donne une règle de conduite simple, faite de sincérité, de piété, de maîtrise de soi, d'amour et de bonheur grave où le naturalisme sentimental du dix-huitième siècle se fond dans un naturalisme éthique : vision idéale, et toute différente, d'une humanité vivant dans la simplicité d'un contact direct avec la Nature, et qui n'a pas été souillée par les artifices et la corruption d'une société surdéveloppée. Tout ce que Wordsworth veut exprimer, et qui en vaut la peine, se confine à ces quelques motifs, et c'est là qu'il puise toute l'authentique inspiration de sa pensée.

Mais c'est lorsqu'il chante la Nature – chant qu'il fut le premier à découvrir – que Wordsworth est unique ; car c'est alors le voyant qui, en lui, parle le langage de la pensée révélatrice de son esprit, ou qui nous fait entendre une musique autrement plus sublime que celle de la pensée : c'est la substance impérissable de la conscience spirituelle qui se découvre elle-même en vision et en paroles. Parfois même, surtout lorsqu'il fond cette musique de la Nature à sa pensée et à son dessein éthique, Wordsworth atteint aux plus hauts sommets de la poésie ; mais on lui doit aussi des pages d'une inspiration et d'une valeur inégales, et trop souvent ces œuvres, intelligentes mais dépourvues de toute inspiration, ne sont pas faites pour durer, moins encore pour jouir d'une réelle immortalité. Et finalement on vit en lui mourir le poète, tandis que survivaient l'homme et l'écrivain ; le moraliste et le penseur vigilant avaient tué l'aède, l'intellect avait obturé les voies de l'imagination et de la vision spirituelle. Aussi bien, nous trouvons d'emblée dans sa poésie cette inégalité, cette irrésolution qui trahissent une fusion incomplète des

divers aspects de sa personnalité, et déjà l'ombre écrasante de l'intellectualisme menace la lumière spirituelle, et finit par l'éteindre. Mais certains de ses courts poèmes comptent parmi les plus purs joyaux de la poésie, et leur nombre n'est pas négligeable. Ailleurs, il s'élève très haut, parfois même, l'espace de quelques vers, jusqu'à des hauteurs prodigieuses. Mais il ne peut rester longtemps sur les cimes de l'expression poétique; il lui arrive même de chuter assez bas, parfois même prodigieusement bas, jusqu'à ce que le sublime sombre dans le ridicule et la banalité; le plus souvent, cela se produit lorsqu'il fait des efforts herculéens pour être simple – simplicité excessive qui frise la puérité, si ce n'est pire. Ses « déclarations » poétiques, il les hyperintellectualise – en vérité, Wordsworth parle trop et ne chante pas assez; il a dangereusement tendance à délivrer des sermons gros comme des montagnes, fait trop confiance à la valeur du contenu et ne veille pas d'assez près sur la beauté des formes. Dans ses œuvres de longue haleine, on trouve des pages entières en prose versifiée, épouvantable de platitude, avec çà et là quelques lignes puissantes, ou d'une insondable profondeur comme ce vers magnifique :

Voyaging through strange seas of Thought, alone*.

Ces vers sont rares et surgissent comme par accident, splendides et solitaires, *rari nantes in gurgite vasto*†. On a pu dire avec raison que son chant se noie sous les paroles; il ne parvient pas à saisir l'esprit plus subtil du rythme, faiblesse qu'il surmonte cependant dans ses moments de réelle émotion et d'élévation mais qui, d'une façon générale, nuit beaucoup à

* « Voyageant, solitaire, par d'étranges océans de Pensée, »

† « Rare swimming in the vast gurge »: « Rares nageurs dans la houle immense. » (*Note de l'auteur*)

son efficacité. Sa théorie du langage poétique contient une part de vérité, mais sous sa plume, elle devint étriquée et tendit vers l'absurde; elle trahit son génie en le livrant au pouvoir de l'élément prosaïque et intellectuel de son mental. Ces défauts s'accrochèrent à mesure que le penseur moraliste, le moine et le citoyen conventionnel – il y eut toujours en lui ce curieux amalgame –, conquièrent le voyant et le poète.

Wordsworth n'en est pas moins l'un de ces poètes-voyants; voyant de l'esprit paisible de la Nature, poète de l'homme largement identifié à elle, communiant avec elle – communion sereine et libératrice : c'est sous cet aspect qu'il est admirable et unique. On trouve aussi chez lui d'autres éléments d'une puissance considérable : la forme particulière de son style poétique, souvent trop dépouillé et banal à ses débuts, et trop lourd par la suite, l'aide, à ses meilleurs moments, à trouver un langage et un mouvement qui possèdent un poids, une gravité poétiques inégalés, chargés d'une vision imaginative pénétrante où sa pensée, son sens éthique et sa vision spirituelle se fondent en une harmonie pleine de grâce, comme dans sa grande et unique Ode, dans certains de ses sonnets, dans *Ruth* et même dans *Laodamia*, dans ces vers et passages qui soulèvent et rachètent l'insuffisance d'une bonne part de son œuvre; et quand la lumière intérieure jaillit dans toute sa plénitude, elle lui confie le secret du chant de la Nature, qui se révèle à lui et lui parle par la voix de la personne humaine en des moments de rare intimité, ou qui évoque la majesté d'une vision et d'une vérité impersonnelles. Wordsworth a de ces transparences où l'esprit se libère des vagues de la vie, de l'intelligence, des voiles colorés de l'imagination, et où le langage et le rythme poétiques deviennent des indices des mouvements éternels et des éternelles stabilités, des voix des profondeurs – rares moments où le langage jaillit directement du cœur secret de notre immortalité.

CHAPITRE 18

Les poètes de l'aurore – 3

Si Wordsworth et Byron ont succombé sous le poids de cet alliage intellectuel non transmué qui submerge leurs œuvres, deux autres poètes de cette époque, Blake et Coleridge, ont échoué à un souffle des plus hautes cimes, autrement à leur portée, à cause d'un défaut inverse : par manque de gravité et de cette substance solide et durable que la force de la pensée donne à l'inspiration poétique. Coleridge dans ses meilleurs poèmes – extrêmement peu nombreux –, Blake presque toujours, ont un grand pouvoir de vision, mais ils ne maîtrisent pas l'énergie et le poids de l'expression qui surgit du mental pensant lorsque celui-ci est illuminé et parvient à se saisir de la réalité derrière l'idée, et à l'exprimer. La perception révélatrice est chez eux éminemment développée, mais la pensée révélatrice, qui devrait pourtant l'accompagner, demeure insuffisante ; en tout cas, même s'ils arrivent parfois à nous la suggérer par la force et l'intensité qui proviennent du sentiment spirituel, ils n'en sont pas maîtres et ne peuvent lui donner constamment un corps majestueux et bien structuré. En outre, leur vision est d'un niveau moyen : ils ne voient pas les choses les plus hautes, seulement celles qui se situent à la frontière entre deux mondes, dans une région intermédiaire. Leur poésie possède une qualité et un charme uniques, étranges ; il lui manque pourtant ce quelque chose qui l'eût rendue suprême. Poètes du surnaturel et d'une certaine vérité spirituelle – celle, du moins, que le surnaturel peut refléter ou dont il peut se laisser pénétrer –, ils ne sont point poètes des plus grandes vérités de l'esprit. De plus,

cette supranature demeure en eux une chose effectivement vue et objectivement réelle, mais anormale; or c'est seulement lorsque la supranature devient normale pour notre expérience intérieure qu'elle peut être transformée en un matériau pour la poésie la plus haute.

Coleridge, plus que tout autre parmi ses grands contemporains, est passé à côté de la gloire; il n'a trouvé, et ne nous a laissé, que trois ou quatre bijoux épars d'une étrange et originale beauté. Le reste de son œuvre est un échec. Quelque chose de disparate, d'inconséquent, d'incohérent se mêle à ses dons et empêche qu'ils ne s'accordent, se servent l'un de l'autre et produisent ainsi une grande œuvre pourvue de tous les éléments de son génie. Intellectuellement, il était prodigieusement doué – son intellect était large, riche, subtil –, mais loin de profiter de ces dons, il les gaspilla en arguties métaphysiques et en critiques; il était le plus à son aise quand il pouvait s'exprimer en dialogues spontanés – en monologues, plutôt –, s'épargnant ainsi le labeur de leur trouver une forme solide et durable. Jamais le poète en lui n'accueillit le penseur. Aussi la majeure partie de son œuvre – encore que sa production fût pour le moins réduite – est-elle décevante à l'extrême. Au mieux, Coleridge possède une certaine éloquence; ses expressions, ses images sont bien tournées et ont une certaine perfection intellectuelle, mais sont totalement dépourvues de force et de magie, et le mouvement général n'est pas assez fluide pour charmer notre oreille musicale. Trois de ses poèmes, toutefois, occupent une place unique dans la poésie anglaise; écrits en ces rares heures où son intellect hyperactif était en suspens, on y voit l'œil occulte du rêve et de la vision s'ouvrir à des mondes supraphysiques; et par une grâce singulière, les autres sens s'harmonisent, le langage capte d'étranges subtilités, des lumières et des tons merveilleux, et l'ouïe les mélodies d'autres royaumes. Certes,

sa vision ne franchit guère que la frontière mystique de ces mondes et n'accède qu'à leurs formes les plus inférieures; Coleridge n'y pénètre pas comme le fit Blake et ne capte que leur lumière et leur influence sur la vie terrestre; mais il le fait avec une vérité et une intensité qui restituent la magie des paysages et des mouvements de la vie terrestre et transforment la lumière de la nature physique en la lumière de la supranature. Pour la première fois, autrement dit – à part de rares suggestions –, les mondes intermédiaires et leurs êtres ont été vus et décrits avec une certaine véracité, et non plus sous les couleurs crues de la tradition populaire ou sous les formes du mythe. Le génie celtique et son don de seconde vue a commencé de faire son chemin dans la poésie. C'est dans ces poèmes que Coleridge demeure pour nous vivant, et dans deux ou trois autres qui ont une grâce et un charme plus humains; mais ici, il fait montre dans un champ restreint d'un pouvoir suprême; il apporte un élément nouveau, ouvre un nouveau domaine dans les royaumes de la vision poétique.

Blake vit en général sur les hauteurs de ce monde intermédiaire dont Coleridge n'eut jamais que quelques aperçus, sauf en de rares instants où il se tint tout juste sur sa frontière. La vision de Blake foisonne d'images de cet autre monde; il perçoit autour de lui les échos de sa musique et de ses voix. Il n'est pas seulement un voyant, il est presque l'habitant de ces autres plans, de cet autre champ de l'être; en tout cas, cette vision subtile, cette seconde vue, est sa vision habituelle, et son pouvoir d'expression s'apparente, dans son étrangeté même, à ce don visionnaire. Son langage, en effet, possède lui aussi cette singulière clarté des mondes au-delà, il en a la pureté d'expression, la lumière surnaturelle. Lorsqu'il prophétise, comme il le fait dans ses œuvres les plus ambitieuses, Blake mentalise trop l'élément mystique et ainsi la merveille et la magie lui échappent. Mais lorsqu'il capte, en quelque écho

du langage murmuré par les enfants radieux de ces rivages, les chants de leur enfance et leur innocence, alors Blake est limpide et il déverse sur notre terre une félicité, un charme lumineux, l'émerveillement d'un autre-part presque divin. Ici encore, ce que nous trouvons est unique, une voix nous murmure des choses inouïes auparavant, et inouïes depuis. Car si l'on trouve parfois chez les poètes celtes quelque chose d'analogue, ceux-ci apportent cependant à leur langage et leur vision une connaissance mûre, réfléchie, une coloration intellectuelle. Blake, au contraire, cherche à rejeter autant que possible le mental intellectuel, pour voir, seulement voir, et chanter. Par cet effort, par ce rare génie, par cette immersion dans ces mondes, il se tient solitaire et lointain, voix unique parmi les poètes de son temps. Place unique, en vérité, dans la poésie de langue anglaise : nul autre poète, en effet, ne chante l'au-delà comme lui, nulle n'égale son étrangeté, sa lucidité surnaturelle, le pouvoir et le caractère direct de sa vision des autres mondes, la clarté rythmique et la beauté de son chant.

Par nature, Shelley était sans doute le plus grand poète de son temps. Seul, il possédait à peu près toutes les qualités pour devenir une voix souveraine de la nouvelle force spirituelle qui cherchait alors à se frayer un passage dans la poésie pour y établir son empire. On sent qu'il est l'habitant naturel des hauteurs auxquelles il aspire, et le souvenir qu'il en garde, souvent vague il est vrai, ceint encore son imagination d'un halo de lumière éthérée. Si l'on accepte l'idée que certains êtres – qui ne sont pas de notre terre et qui, après leur chute dans le monde matériel, se remémorent leurs cieux d'origine –, peuvent effectivement prendre un corps humain ici-bas, Shelley fut très certainement l'un de ces esprits lumineux que la terre obscurcit à moitié. Les trébuchements mêmes de sa vie étaient dus à la difficulté qu'éprouve un tel être à se

mouvoir dans ce milieu terrestre étranger. Il ne se sent pas chez lui sur la terre, il ne peut accepter ce vêtement de boue, ces entraves, et il s'efforce impatientement d'y accomplir la loi de son être malgré la résistance de l'argile terrestre. Un tel mental, une telle nature ne saurait vivre en paix dans la pénombre des jours et du temps de la terre; il fuit ce monde pour devenir l'habitant prophétique d'une terre et d'un ciel futurs où la vie inférieure aura consenti à la loi des mondes célestes du poète. L'intellect du poète Shelley est tout imprégné encore de leur lumière et son imagination s'y baigne; ils sont encore plongés dans cette radieuse communion avec une loi supérieure, un autre ordre d'existence, un autre sens secret de la Nature et des choses de la terre. Mais Shelley dispose en outre de toutes les ressources intellectuelles de son époque. Il peut s'exprimer, avec une beauté subtile et d'un ton suprêmement mélodieux, dans la langue de l'intelligence poétique. Il est aussi le voyant des réalités spirituelles, dont, mieux que Wordsworth, il sait effleurer l'éblouissante clarté, et possède ce qui échappe toujours à Coleridge, à savoir cette compréhension poétique des vérités métaphysiques; il peut voir les formes et entendre les voix des esprits élémentaux, des divinités de la nature trop hautes pour que l'ouïe et la vision de Blake les pussent jamais atteindre; il connaît lui aussi certains domaines de ce royaume intermédiaire, et la liberté qu'il chante est plus vaste et plus profonde que celle de Byron, sa révolte plus noble et plus pure; jamais il ne perd ce sentiment d'une sublime beauté spirituelle et intellectuelle; s'il n'a pas la sensualité de Keats, il reste cependant en contact avec la beauté plus subtile des choses sensibles, nous offrant ainsi, non point l'éclat de leur chaleur vitale et de leur texture matérielle plus dense, mais leur lumière et leur vie, l'atmosphère raréfiée où elles baignent sur cette frontière où l'esprit et le corps se rencontrent. Shelley est tout à la

fois voyant, poète, penseur, prophète, artiste. En son propre temps et même après sa mort, l'étrangeté de son génie le rendit incompréhensible au mental intellectuel plutôt fruste et mondain du dix-neuvième siècle ; ses plus grands admirateurs furent séduits seulement par ce qu'il y avait de plus extérieur dans son œuvre, par sa musique, sa délicatesse, par son imagination somptueuse et débordante, son enthousiasme, mais ils n'en saisirent pas le sens profond, intérieur. Aujourd'hui que nous commençons à mieux saisir le contour de ses idées et les formes de sa vision, nous pouvons nous rapprocher davantage du cœur secret de sa poésie. Aussi empyréen que soit son vol, aussi sublimes que soient son œuvre et sa gloire, il y a pourtant en lui une limitation qui l'empêche d'atteindre à cette expression de soi parfaite qui est l'apanage des quelques poètes suprêmes.

Ces limitations tiennent aux conditions dans lesquelles sa poésie dut évoluer, et à sa mort prématurée, à l'époque même où son art atteignait au plein soleil de la maturité. Dans ses premiers poèmes, Shelley lutte encore contre les difficultés d'un style hyper-intellectuel, point de départ obligé des poètes du supra-intellectuel. Mais c'est toujours le poète en lui qui parle ; il lui était impossible de retomber dans le style trop rude et trop extérieur de Byron, ou de succomber à la tendance purement intellectuelle dont souffrit toujours Wordsworth. La substance même de son mental était trop foncièrement imbue de toutes les nuances de la vision poétique, son imagination trop opulente et splendide, ce langage fluide et pourtant sublime et inspiré lui était trop naturel pour qu'il puisse tomber aussi bas ; même dans ses poèmes de jeunesse encore immatures, dans *Queen Mab*, *Alastor*, *The Revolt of Islam*, ces pouvoirs sont présents et le soutiennent. Néanmoins, si cette première forme d'expression y est d'une noble, parfois même d'une superbe éloquence qui réussit par

moments à transmettre le message du poète, celle-ci se noie le plus souvent dans un déluge de paroles. Ce n'est pas encore le langage inné de son esprit. À mesure que son pouvoir se développe, l'éloquence demeure, mais elle est soumise à la croissante splendeur de sa vision, à ses suggestions et ses images, tandis que la pensée paraît sur le point d'échapper à la solide étreinte de l'intelligence, pour disparaître dans un miracle de lumière et dans les vagues d'une musique merveilleuse. Dans *Prométhée* et *Epipsychidion* cette tendance de son génie atteint son apogée ; ce sont, parmi ses longs poèmes, deux des trois plus belles œuvres que Shelley nous ait laissées. Il s'y approche en effet de quelque chose qui s'apparente au langage naturel de son esprit étrange, radieux, éthéré ; mais il y manque encore l'énergie d'une *tapasyâ*, d'une ascèse plus austère économisant et concentrant ses pouvoirs afin d'insuffler une expression nouvelle, pleine et saisissante, de la pensée contenue dans sa poésie – une expression non seulement riche et éloquente, ou brillant de tous les tons de l'arc-en-ciel de l'imagination, mais souveraine en sa perfection et sa maîtrise. Son style s'éveilla plus tard à ce besoin. Mais Shelley ne choisira jamais, sauf une fois, dans *Adonais*, un sujet qui convient à son génie. Le plus souvent, il ne demeure infailliblement égal à lui-même, dans sa pensée, ses sentiments, ses images et sa musique que dans ses poèmes lyriques dont il eut toujours le secret. De tous les poètes anglais, en effet, Shelley est peut-être celui chez qui le don de la mélodie fut le plus naturel, le plus spontané, le plus doux et le plus infaillible, chez qui l'émotion, l'exclamation lyrique sont des plus délicats et des plus intenses. Malheureusement, il ne recourra pas souvent à cette forme lyrique pure pour exprimer sa vision la plus haute, pour livrer ce que nous appellerions aujourd'hui son « message ». Lorsqu'il s'y essaiera, il choisira toujours des formes plus amples et plus expansives. La majesté de son

Prométhée délivré – qui demeure en définitive son effort suprême et l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la poésie –, naît de la fusion de tous ces éléments : noblesse de l'entreprise, profondeur du contenu, et le recours constant à la forme lyrique où il excellait, car elle répondait à la fibre profonde de son tempérament et de son esprit subtilement exalté.

Aucun des contemporains de Shelley n'atteignit, dans sa vision, à une vérité spirituelle aussi haute que celle dont son mental s'était emparé ; seule une humanité future transformée pourra vraiment comprendre – une fois qu'ils auront été perçus et vécus – le pouvoir et la réalité de cette vérité qui formaient l'essence de son inspiration. Lumière, Amour, Liberté, telles sont les trois divinités auprès desquelles vécut son esprit rayonnant et pur – mais une lumière céleste, un amour céleste, une liberté céleste. Les faire descendre sur la terre sans qu'elles perdent leur lustre et leur teint naturel fut sa quête passionnée ; mais ses ailes le soulèvent constamment vers les hauteurs et s'épuisent dans l'atmosphère de la terre. C'est cet effort et cette difficulté insurmontée qui donnèrent à sa poésie ce caractère éthéré, ce manque de réalité – réalité solide et bien terrestre –, que certains lui ont reproché. Une sorte de brouillard lumineux enveloppe la représentation intellectuelle du sens suggéré ; Shelley nous dépeint en effet les vérités qu'il a vues comme des choses dont nos yeux mortels ne peuvent aisément percer le secret, sur des cimes que la vie et la nature terrestres ont peine à atteindre et où elles ne sauraient vivre ; et pourtant, accomplir cette union du mortel et de l'immortel, de la terre et des cieux fut toujours sa passion. Shelley était lui-même trop en guerre contre son temps pour ignorer ses contradictions, passer outre et trouver l'harmonie. Il lui fallut nier Dieu pour affirmer le Divin, et ce reniement invita une note trop aiguë, discordante. Il ne disposait pas des symboles ni des formes-de-pensée propres

à rendre intime et concret pour les hommes cet esprit de lumière, d'amour et de liberté; comme pour son *Prométhée*, il dut les rechercher dans son imagination ou dans quelque expérience distante et lumineuse des mondes idéaux, et harmoniser ces images radieuses et idéales – dont le sens est trop profond et délicat, les membres et les formes trop voilés sous une robe après l'autre de lumière pour être clairement perceptibles – avec les noms et les symboles traditionnels qui sont convertis en cet autre sens; mais ces liens sont imparfaits: après cette conversion, le mental se retrouve dans un monde qu'il ne reconnaît plus. Pour nous faire saisir cette difficile signification, Shelley déverse, en un flot inépuisable, ses torrents d'images toujours plus radieuses, ses vers d'une beauté toujours plus éblouissante, et le sens vogue sur ces flots dans un ouragan de flammes scintillantes et d'averses étoilées; plus nos yeux s'accoutument à cette nouvelle clarté, plus nous y trouvons de charme et de lumière; mais toute notre pensée n'est pas d'un seul coup saisie et faite captive comme c'est le cas lorsqu'une parole souveraine et infaillible a été proférée.

Shelley se révolte aussi contre la loi de la terre, il part en guerre contre ses pouvoirs et sa volonté de domination, et il rêve d'une transmutation soudaine et magique qui lui substituerait la loi du Ciel. Mais ainsi la transition et la réconciliation recherchées lui échappent, et l'image de la chose qui doit naître demeure trop idéale, trop subtile et abstraite malgré la beauté des formes poétiques dont il la revêt, l'air où il la fait respirer. Les cieux ne peuvent descendre et prendre possession de cette terre violente, grossière, brutale qui l'entoure; aussi emporte-t-il la terre délivrée dans un ciel idéal et lointain. Un peu de cette surabondante clarté venue d'un autre monde que le nôtre enveloppe et voile ses dialogues avec l'esprit de la Nature. Shelley voit ses formes terrestres

baignées dans une lumière et un rayonnement singuliers, et c'est à travers elles qu'il voit les formes et les esprits de son monde idéal. Il n'a pas la lucidité de Wordsworth, il n'entre pas comme lui dans une communion intime et spirituelle avec la Nature telle qu'elle se manifeste sur la terre; les génies des mondes du rêve et du sommeil se pressent trop nombreux autour de tout ce que son œil perçoit à la lueur du jour. Il essaie bien de les attirer ici par la force de tout un flot d'images, écartant de ses mains de lumière le voile étincelant, *tiraskaranî*, qui nous en sépare; mais ils demeurent à demi voilés dans les instruments de cette révélation. La nature terrestre est vue dans la lumière d'une autre nature, plutôt que dans la sienne propre, et encore n'est-elle qu'à moitié visible dans cette luminosité composite, « brûlant sous le voile qui la recouvre ». Son choix des rythmes est le plus souvent dicté par la tradition, mais il les emploie ou les transmue dans la forme de son esprit d'une façon si merveilleusement mélodieuse, que l'on ne peut s'empêcher de penser qu'il eût mieux fait de rechercher plus souvent ses propres mouvements, ses propres rythmes. Shelley est l'archange lumineux de cette aurore, et sa grandeur nous apparaît d'autant mieux aujourd'hui que la lumière dont il eut le présage et dans laquelle il vécut, est de retour sur la terre, et grandit; mais la voix de Shelley demeure en partie voilée par le halo trop dense de sa propre beauté venue du ciel.

Comme Wordsworth et Byron, Shelley et Keats se tiennent compagnie, mais leurs natures sont assez opposées. Ils sont peut-être les deux esprits poétiques les plus purs qui se soient jamais exprimés en anglais; mais l'un chante depuis les cieux en se penchant vers la terre, tandis que l'autre depuis la terre tend son regard vers l'Olympe. Keats est le premier artiste accompli que la langue anglaise ait produit; maître du verbe tout autant que du rythme, il n'a pas le caractère grandiose,

classique et traditionnel de Milton ; son art est direct et original, il inaugure un âge nouveau. À voir l'étonnante précocité de son œuvre, on se prend à rêver aux chefs-d'œuvre que l'âge mûr eût fait fleurir, et dont même *Hypérion* et les *Odes* ne sont qu'une promesse inaccomplie. Sa mort, alors que ses pouvoirs venaient de naître, constitue la perte la plus immense que l'humanité ait jamais connue dans ce domaine. Il est en effet le seul parmi tous les grands poètes de son temps à posséder un instrument parfait, ou presque parfait, pour exprimer son tempérament et son génie naturels. Mais il n'avait pas encore trouvé ce qu'il avait à dire, pas vu encore ce qu'il s'efforçait de voir. Toutes les choses sublimes qui intéressaient tant ses pairs, le laissèrent indifférent ; il n'adora qu'une seule et unique divinité : l'idole de la Beauté divine, et à travers elle et elle seule il voulut voir la Vérité, et grâce à elle seule trouver la joie spirituelle. Il n'aspirait pas tant à la liberté qu'à l'absolu de cette réalisation. Et cette Beauté divine, il la vit sous trois de ses quatre formes : sensuelle, imaginative, intellectuelle et idéale. Mais il n'avait encore exprimé que la première dans toute sa splendeur, lorsque le fil fut brusquement tranché ; la seconde, il l'avait déjà portée loin, mais pas jusqu'à sa pleine lumière ; vers la troisième et la plus haute il s'élançait seulement, car, disait-il, « philosopher je n'ose encore ». C'était pourtant dès le début le sens et le but réels auxquels tendait son génie.

Pas plus que les autres poètes de son époque, à l'exception de Byron, Keats n'avait de prise sur la vie. Des poèmes tels que *Lamia*, *Isabella*, *La Veille de la Sainte-Agnès*, où on le voit suivre la tendance romantique de son temps, ne sont pas l'expression de son moi le plus profond ; ce sont de somptueuses traînes d'images, de sons et de mots brodées avec un art merveilleux, des brocarts étrangement ouvrés – mais dessous, il n'y a rien. Les *Odes*, où la réalisation de la beauté

imaginative jaillit d'une aspiration et d'une satisfaction exaltée et sensuelle pour atteindre à une douceur, une plénitude, une ampleur, une opulence accueillant les suggestions de la déesse idéale, comptent presque toutes parmi les rares chefs-d'œuvre exécutés dans cette forme lyrique noble et réfléchie. Mais l'âme vraie de Keats, son génie intérieur, ce qu'il s'efforçait d'exprimer, d'extraire de lui-même, ce n'est pas même ici qu'on le trouve vraiment, mais dans cette tentative qui échoua d'abord dans *Endymion*, puis fut reprise dans *Hypérion*. C'était la découverte de l'Idée, du Pouvoir et du vivant modèle divins de la Beauté qui de son souffle de félicité a créé l'univers, le soutient et se meut vers une plus grande perfection, qui inspire les harmonies de la vision intérieure et des formes extérieures, aspire éperdument à se découvrir elle-même pleinement par l'amour et la félicité. Cette idée, Keats ne la maîtrise pas encore, et dans *Endymion* il la recherche et tente de la représenter par les images sensuelles d'un rêve baignant dans la riche et vaporeuse clarté de la lune; il y a comme une brume d'allégories, une trame de symboles derrière les mots et les pensées, mais le poète manque d'expérience et l'exécution est un échec. Si, dans *Hypérion*, l'idée est plus claire et ressort plus nettement, elle se trouve faussée par une influence épique miltonienne trop intellectuelle, extérieure et conventionnelle; dans sa deuxième version du poème, il essaie bien de renouveler la forme première, mais sans grand succès. Dans les domaines de la pensée et de l'imagination, il a trouvé une clef, qui ne l'a pourtant pas conduit à une véritable réalisation de l'idée spirituelle; il en reçoit des suggestions imaginatives, sensuelles, intellectuelles dans une certaine mesure, mais pas ce que l'esprit en lui essaie de révéler : sa vision, sa forme et son verbe mystiquement intellectuels, sensuels et imaginatifs. Cette suggestion spirituelle, l'effort croissant pour la déceler et la promesse inaccomplie

de sa réalisation, son expression d'une exceptionnelle plénitude, forment le cœur de sa poésie, et c'est ce vrai Keats qui s'apparente en esprit aux chanteurs prophétiques de l'aurore, qui ne virent le soleil émerger qu'à demi de la nuit. Keats, plus que tout autre poète, vit au cœur même du temple de la Beauté, en traverse les cours ornées de statues et de fresques ; son mental se modèle à ses formes, s'impréint de ses couleurs et s'apprête à pénétrer son plus profond sanctuaire. Jamais pourtant il ne lui fut permis d'en franchir le seuil. Le temps n'était pas encore venu de faire plus que suggérer ces significations spirituelles. Aussi Keats et Shelley furent-ils repris à la terre avant d'avoir pu prendre tout leur essor : Byron se fourvoya, Blake s'isola dans la splendeur de son propre monde inaccessible ; Coleridge et Wordsworth s'égarèrent eux aussi, abandonnant le poète et le voyant en eux dans le désert du mental intellectuel. Tous gravitèrent autour de leur centre d'inspiration, mais quelque chose d'essentiel leur échappa et ils s'arrêtèrent, ou furent arrêtés en chemin. Il fallait maintenant que naisse un autre âge où l'on adorerait de nouvelles et inférieures divinités.

CHAPITRE 19

Les poètes victoriens

L'époque que l'on a associée en Angleterre au nom de la reine Victoria fut en poésie un âge où domina l'intellectualisme, comme l'avait été celle de Pope et de Dryden ; mais à la différence de cette période âpre et stérile, ce fut un âge d'intellectualisme imaginatif, artistique, touché par le souffle plus libre de la pensée moderne ; cette pensée est plus ouverte, plus curieuse, plus riche de contenu, elle n'est pas sanglée dans les corsets étroits et bien repassés des convenances sociales et de la politesse raffinée ; vivante, alerte, dotée d'une énergie et d'une inspiration originales, raffinée, esthétique, et par-dessus tout insatisfaite d'elle-même, elle s'ouvre au contraire à de hautes perspectives et, par instants, est frappée par l'éclair prophétique. Pourtant, que nous la comparions aux inspirations dont elle se détourna, ou à celles qui suivirent et la supplantèrent, ce fut moins un sommet que le creux de la vallée ; sans être défectueusement impeccable ou superbement nulle – comme ces siècles de Lumières intellectuelles trop satisfaites d'elles-mêmes apparaissent au regard des âges où la réflexion s'approfondit –, elle ne parvient pas à nous satisfaire comme put nous satisfaire l'âge d'Auguste à Rome, le grand siècle français, ou même, sur son propre sol, l'Âge de la Raison. Elle nous laisse une impression de plénitude encombrée, étouffante, et d'une curiosité trop égale. C'est une descente dans un creux douillet et joli, ou dans une plaine plate et bien cultivée ; derrière elle se dresse une chaîne de hautes montagnes sauvages ou magnifiques, et devant, une masse confuse où commencent à surgir falaises et rivages,

sables et rocs, digues et collines miraculeuses et des horizons magiques par-delà les mers. Il y a dans ces œuvres bien des choses admirables, voire stimulantes, mais rarement quelque chose qui nous soulève et nous emporte sur les cimes de l'enthousiasme poétique.

La descente depuis les hauteurs incertaines du premier grand éveil romantique, qui fut aussi un demi-éveil spirituel, est abrupte, soudaine, déconcertante. Elle n'a pas le caractère d'une révolte ni l'audace enflammée des choses nouvelles – sauf parfois chez Swinburne; c'est un passage d'un niveau à un autre, une transition vers des sites d'intérêt plus variés mais moins élevés, l'influx d'un mouvement plus curieux, certes, mais moins impétueux. La beauté somptueuse de Keats cède la place au pittoresque recherché, soigné, opulent de Tennyson; la force concentrée et si personnelle de Byron, à la robustesse et l'énergie intellectuelle multiforme de Browning; l'hymne ardent à la Nature de Wordsworth et son grave et fort penchant éthique, à la vision d'Arnold, ce regard trop intellectuellement conscient qu'il pose sur la Nature, et à son ton de moralisateur cultivé; le pur, le divin lyrisme de Shelley au lyrisme outrancier de Swinburne, ce furieux barattement d'écumes trop averti de son propre vacarme; et là où planaient les visions surnaturelles de Blake et de Coleridge, s'étalent la splendeur médiévale et les champs de rêve langoureux de Rossetti et de Morris. Le gain est considérable, mais la perte n'en est pas moins profonde; car si cette poésie a mûri, sa richesse recouvre en fait une plus grande pauvreté. Elle a gagné en plénitude, son emploi du langage est plus varié, son art plus conscient et plus attentif, sa pensée et ses intérêts sont plus vastes et plus divers, mieux informés; elle manque cependant de substance spirituelle, elle est tombée des hauteurs pythiennes de l'inspiration. L'exécution est plus sûre, plus solide, mais le souffle poétique plus lourd et plus

embarrassé; la palette est plus riche, la pensée a des accents plus intimes, mais la flamme de l'esprit brûle moins haut. C'est un labeur accompli avec un art assuré, consciencieux; moins inspiré cependant, il manque de grandeur et son élan est trop timide.

La préparation intellectuelle de la poésie antérieure, la profondeur et la richesse d'expérience qui sont le fondement nécessaire des visions spirituelles les plus audacieuses, et les plus accomplies, avait été insuffisante, venant après un âge creux, superficiel, voué au culte ardent mais borné de la Raison. Vers le milieu du dix-neuvième siècle eut lieu un renouvellement du sol intellectuel en vue d'une réalisation artistique plus consciente et complexe. Cet effort intellectuel suivit une voie non sans ampleur, parfois même extrêmement inventive, mais elle manquait d'élévation et de profondeur. En Angleterre, le philistinisme effréné qui régnait alors fut une infortune supplémentaire. Malgré son dynamisme et sa fécondité, la période victorienne ne fut en aucune manière l'un de ces grands âges intellectuels et humanistes vers lesquels le monde peut se tourner pour y trouver une clarté et un sentiment d'élévation satisfaisants. Le puissant raz de marée de la libre pensée et de la libre recherche, brûlant de toute son ardeur scientifique et artistique, de sa fièvre d'innovation et des nobles enthousiasmes politiques qui secouèrent la France, l'Allemagne et l'Italie et firent naître en Russie la force nouvelle d'un humanisme démocratique, s'abattit en vain sur les côtes de l'Angleterre protégées par les falaises et les dunes d'un parfait contentement, à peine traversées par quelques vagues insignifiantes. C'est en vérité la période la moins attrayante et la moins inspirée qu'ait connu l'esprit anglais. Jamais le sens esthétique ne fut à ce point noyé sous tant de laideur prétentieuse, rarement l'intelligence aussi encroûtée, aussi hermétiquement fermée à toute pensée subtile et

raffinée, jamais la marée spirituelle ne fut aussi basse, aussi lointaine. Ce fut une période de prospérité commerciale béate pour la classe moyenne, de mécanisation abrutissante, d'utilitarisme sans âme et de libéralisme snob et conquérant, exultant de fierté dans son petit sillon rationnel et pratique, dans sa misère spirituelle et son ineptie intellectuelle. Obtus, cet âge dut supporter avec une résignation méprisante ou une rage éberluée, ou écouter d'une oreille indulgente et sourde les traits fulgurants lancés par l'ironie d'Arnold, les troubles fulminations de Carlyle, les raids furieux de Ruskin, ou vit sans réagir d'autres beaux et grands esprits de cette époque chercher refuge dans quelque moyenâgerie ou dans des utopies socialisantes. L'ouvrage de ces pionniers se fit dans un désert de banalité intellectuelle et d'affairement médiocre ; plus tard, il devait porter ses fruits, mais seulement quand le siècle fut sur sa fin et que les tout jeunes pouvoirs d'un avenir plus immense commencèrent à dresser leurs fronts de nuages et de lumière.

Mais c'est surtout dans le domaine de la prose que ce travail préparatoire et cette révolte trouvèrent à s'exprimer. La poésie donne ses plus belles fleurs lorsqu'elle peut révéler par ses rythmes l'âme de son époque, exprimer ce que celle-ci a de plus sublime et de plus profond, et qui pourtant ne cesse de lui appartenir. La poésie de l'âge victorien, par contre, souffrit de l'atmosphère morne et enfumée où elle dut s'épanouir ; profitant des bouleversements intellectuels et du nouvel esprit de recherche en Europe – qu'elle exprima d'ailleurs à sa manière –, elle manifesta une certaine beauté, déploya, dans l'œuvre d'un ou deux poètes, une énergie considérable, montra même parfois de l'ampleur et eut de rares envolées ; néanmoins, son exubérance a toujours quelque chose de maladif, sa pensée souffre d'une langueur et d'une pauvreté relatives, ses dons présentent des lacunes, ses accomplissements

donnent le sentiment de l'inachevé. Elle ne peut, par sa force, son envergure, la profusion de son génie, de son talent, se comparer à la poésie française contemporaine : comme pour tous les âges intellectuels, c'est en effet sur le continent qu'il faut aller chercher le grand courant de l'accomplissement poétique, dans la clarté et la compétence des productions de l'intelligence latine – bien que le mental anglo-celtique ait un plus grand dynamisme poétique. On y voit assurément s'épanouir bien des fleurs de la beauté imaginative ; l'exécution, la technique est très artistique, pleine de charme et de vigueur – cet aspect n'avait d'ailleurs jamais été développé à ce point –, l'ouvrage est souvent d'excellente qualité : ce sont de très bons poèmes de second rang. Mais le jaillissement intérieur et la satisfaction d'un esprit libre ou profond, le vol souverain vers les cimes ou le regard tourné vers les cieux, sont choses rares dans la poésie victorienne.

La renommée de Tennyson, aujourd'hui quelque peu embuée et ternie par le souffle du Temps, illumina son époque d'un éclat aussi éblouissant qu'immédiat. Tennyson est sans conteste le grand représentant de la poésie anglaise de l'âge victorien. Il reflète son mental ordinaire cultivé tel qu'il modela l'intelligence et le tempérament anglais, et il le fait avec une extraordinaire fidélité, sur un miroir richement garni et lourdement décoré, disposé avec tout l'art et l'ingéniosité que le goût contemporain était à même d'apprécier. Personne n'a utilisé la langue anglaise avec une maîtrise aussi souveraine et d'une main aussi délicate, sûre, infaillible. Tout ce que Tennyson veut exprimer, que la chose en elle-même soit de qualité, médiocre ou insipide, voit sa valeur intrinsèque rehaussée par un pouvoir d'expression qui, sans posséder une énergie remarquable ou étonnante capable d'exciter et d'exalter notre mental, ou de le tirer de la quiétude de son acquiescement naturel, de sa luxueuse et confortable réceptivité, ne

manque jamais d'un certain charme; même lorsqu'il affecte d'être simple, il est étrangement recherché, mais avec une curiosité plus châtiée que chaste. La phrase est toujours si bien tournée qu'elle frappe l'esprit par ses inventions poétiques tantôt simples et directes, tantôt plus élaborées. Elle recherche toujours et trouve en vérité la valeur picturale de la chose à décrire, et même – si nous pouvons nous exprimer ainsi – la valeur picturale de la pensée à saisir. La technique et les effets poétiques sont tout aussi heureux, et si Tennyson n'a pas de ces grands jaillissements lyriques ou épiques, de ces odes qui nous transportent, il déploie – comme dans son langage –, le même art bien maîtrisé, ces tournures et ces inventions frappantes, le même style original fait de complexité et d'aisance, ce flot tranquille qui se réfléchit et se pare sans jamais se départir de lui-même, qui flâne mais ne traîne point et sait se faire accueillir et accepter sans retard. Le contenu de l'œuvre est habillé avec le même soin : un luxe plein de retenue, une façon de présenter les choses étrangement pittoresque, une forme séduisante, parfois somptueuse et saisissante. Pour apprécier et sentir toute la beauté de ce raffinement et cette justesse de ton et de style, il n'est pas nécessaire de posséder une sensibilité et un sens esthétique particulièrement éveillés et subtils; cet art a tout ce qu'il faut et plus qu'il n'en faut pour plaire à l'homme cultivé, et rien qui puisse désorienter le mental ordinaire, rien qui le dépasse. C'est l'art d'un maître artisan, d'un orfèvre, d'un tailleur des pierres précieuses du langage et de la substance; on y devine la main du peintre et du décorateur, qui jamais ne s'aventure au-delà du cercle des idées et des formes générales et populaires, comprises de tous; mais l'artiste leur donne, par son style raffiné et ses images si justes et si belles, un charme et une distinction que l'on trouve d'habitude associés à des motifs plus rares, plus sublimes, plus gracieux. C'est un genre

d'accomplissement qui ne vaut guère d'être répété, mais qui, en lui-même, et compte tenu de la perfection réalisée, a sa place et force l'admiration. L'esprit reste sur sa faim, et surtout sur son élan, mais le mental esthétique extérieur est saisi et momentanément captivé.

Il est toutefois peu probable que l'avenir accorde à la poésie de Tennyson une valeur en rien comparable à celle qu'elle revêtit pour le mental anglais de l'époque. Quand nous tentons d'évaluer le contenu de sa poésie afin de voir ce qu'elle nous a donné de permanent, ou ce qu'elle a découvert de nouveau dans le domaine de la vision poétique, nous réalisons qu'en définitive sa contribution est étonnamment mince. Tennyson écrivit beaucoup de poèmes narratifs, mais il n'est pas un grand poète narratif. On trouve en effet chez lui un curieux mélange d'intentions incompatibles, et son talent exceptionnel ne parvient pas à sauver sa poésie d'un brillant échec. Il veut d'une part transmettre une certaine vision de la vie, fondée sur de grands principes éthiques et spirituels, et puise avec beaucoup d'imagination dans les contes et légendes pour arriver à ses fins. Une poésie d'une grande noblesse aurait pu s'y déployer, mais Tennyson n'a pas un pouvoir suffisant pour s'emparer des figures antiques et les recréer afin d'en faire les symboles d'un sens nouveau. Ses *Idylles du Roi* n'ont rien de la beauté romantique ou idyllique; elles sont d'une banalité gracieuse, élégante, efficace. Les grands mythes et traditions de l'antiquité celte, que Malory avait déjà étrangement médiévalisés, mais qui restaient encore pleins de vie, hauts en couleurs, profondément humains, sont ici modernisés, d'une superficialité consternante, entièrement dépourvus de grandeur et de force vitale. Il n'y a aucune congruence de la forme et du symbole, du sentiment et de la substance. On dirait qu'ils n'existent que pour servir de cadre au sentimentalisme conventionnel de la vie familiale victorienne et

à son éthique sociale respectable. Mais il n'était vraiment pas nécessaire d'évoquer les figures magiques des légendes et romances de jadis, si c'était seulement pour piquer la fleur blanche et sans parfum d'une existence irréprochable à l'impeccable boutonnière de marionnettes pomponnées, ou pour les faire tièdement pécher sans que jamais les effleure l'ombre d'une passion, et sans la moindre conviction ; ces marionnettes sont trop évidemment les pâles modèles de très modernes messieurs et dames déguisés en Chevaliers et leurs Belles. La vie ainsi travestie perd toute réalité et sa représentation n'est même pas compensée par quelque grandeur de l'imagination ou de l'interprétation ; ce modernisme et cette pose moyenâgeuse, ce réalisme conventionnel et les cris de fausset d'une pseudo-romance s'auto-détruisent et produisent une scintillante incongruité. Au cœur de la conception de base, la vraie sincérité de la vision poétique est totalement absente, et tout l'art et le savoir-faire que le poète déploie dans son langage et dans ses images décrites avec un luxe de détails, ne suffisent pas à guérir cette déficience originelle. Quand Tennyson essaie de saisir le mouvement de la vie, il le fait sans aucune profondeur contemplative, sans émotion, sans passion, rien d'intime et de révélateur ; il n'a pas non plus de profonde conception interprétative, et sans l'une ou l'autre de ces qualités, la poésie narrative, dans sa tournure moderne, ne saurait réussir ; elle devient un corps sans âme ou sans souffle. Même quand Tennyson se borne à écrire un conte poétique moderne sans recourir à tous ces déguisements, sans autre intention que de raconter une histoire à fin morale, il arrive au même résultat : une somptueuse banalité.

L'œuvre principale de sa maturité est donc un échec ; elle doit sa célébrité à son art du détail et à l'attrait qu'elle exerça sur les sentiments superficiels de l'époque – bien que dans sa jeunesse Tennyson ait écrit certains poèmes de la

même veine mais d'un ton plus sublime. S'il avait su perpétuer la magie et la vision spontanées qui s'expriment dans la *Morte d'Arthur*, s'il en avait préservé la fibre délicate et mystique, le cycle de ses idylles aurait pu devenir une nouvelle révélation poétique. Dans d'autres poèmes, tels que *Les Mangeurs de Lotos*, *Ulysse*, *Cœnone*, où Tennyson échappe à la rigidité de la structure narrative et où la légende est l'origine ou le support de la pensée, de la vision et de la beauté, ces qualités acquièrent une certaine plénitude; mais la forme reste supérieure à la substance, qui n'a aucune élévation et rarement quelque profondeur. Tennyson ne peut être considéré, d'une façon générale, comme un poète lyrique, malgré un ou deux instants de grâce ou d'inspiration; car du lyrisme il n'a ni la passion ni l'ivresse, ni le cœur insondable. Il n'y a dans ses descriptions de la Nature aucune ampleur de vision, seulement la peinture de détails saisissants qui, détachés, servent de comparaisons et d'ornements; et bien que Tennyson ait développé un pouvoir d'observation et un sens de la couleur d'une grande fidélité, la sincérité foncière des vrais poètes de la Nature demeure absente de ses œuvres. Finalement, nous trouvons dans sa poésie matière à réfléchir, une pensée singulière coulée dans des phrases admirablement expressives, et dans un cadre très artistiquement conçu, mais jamais les révélations d'un vrai « penseur poétique ». Sa pensée, en effet, échappe rarement au cadre conventionnel de la mentalité victorienne, cultivée mais étroite et sans originalité; le plus souvent, elle embellit les choses évidentes et ordinaires, ou les idées reçues. Il est bien rare que Tennyson nous conduise sur les cimes ou dans les profondeurs; chez lui point de subtilités, point de surprises. Du début à la fin de sa création, il est et demeure un grand artisan de la poésie, sachant mettre à profit un large éventail de formes afin de nous faire admirer son

langage, doté d'un pouvoir descriptif et décoratif inhabituel, et ses vers sont d'une adresse consommée ; mais le contenu et le mobile de cette création sont totalement dépourvus de grandeur. La valeur de la forme surpasse celle du contenu. C'est là ce dont souffre son art, et, bien qu'il demeure toujours convaincant et vigoureux, ce qui l'expose à divers dangers : un ton artificiel, une élégance forcée, des notes trop appuyées, des couleurs souvent trop brillantes pour le sujet dépeint, et trop inégalement appliquées. À cause des limitations mêmes de son mental, Tennyson devint le poète représentatif d'un certain aspect de la mentalité anglaise, non de son originalité ni de son goût marqué de l'aventure, mais de sa modération, de ses conventions, de sa rigidité ; il se fait l'écho de son libéralisme, de son conservatisme, de son amour pour la liberté et de son aversion pour l'idéalisme, de son bon sens superficiel nourri de doute et de croyances traditionnelles, de ses succès dans la sphère du moralisme matériel et formel, et de son absence de passion. Mais à toutes ces choses, il apporte une qualité artistique décorative qui est nouvelle dans la poésie anglaise. Il a imprimé son sceau sur la langue et donné des points de départ et des formes aux poètes qui, animés d'une force plus rare, pourraient en faire de plus nobles usages et les dépasser pour construire quelque chose de nouveau.

Tennyson est le plus représentatif et le plus brillant poète de l'époque victorienne. Les autres, qui ne souffrent pourtant pas des mêmes limitations, lui sont très inférieurs sur le plan artistique, et leur production est beaucoup moins fournie et moins variée, d'une qualité moins soutenue. Swinburne, pour sa part, introduit dans la poésie de son temps des éléments tout à fait inconnus de ses contemporains. Ses chants possèdent une flamme, une passion, une véhémence qui sont étrangères à leur tempérament. On trouve aussi dans

ses œuvres un accent très « européen » : négation de Dieu, athéisme proclamé, révolte du sceptique, idéalisme politique enflammé. Mais il leur insuffle l'agressivité, la violence anglo-celtique, et non la sûreté et la clarté latines. Il est un grand poète lyrique, mais comme nombre de ses contemporains, il se complaît trop dans l'artifice et la virtuosité formels ; sa pensée et ses sentiments lyriques versent facilement dans le dithyrambe ; l'excès et la diffusion les déparent ; l'inspiration, l'ampleur, le ton sont inégaux. Mais il a composé, surtout à ses débuts, des poèmes d'une beauté parfaite et superbement conçue, une musique merveilleuse. Son langage possède souvent un charme captivant de richesse et de sensualité, et il n'est pas rare qu'il atteigne à une éblouissante splendeur. *Atalante en Calydon*, *Dolores*, *Hertha*, *Le Jardin de Proserpine* et bien d'autres poèmes, tout aussi superbes, resteront à jamais parmi les plus hauts accomplissements de la poésie anglaise. Swinburne, quand il donne le meilleur de lui-même, est l'une des grandes voix lyriques ; ses mélodies passionnées coulent tel un flot majestueux : lorsqu'il se fait le porte-parole de la révolte, révolte totale – politique, morale, entre autres – il n'a pas son pareil, et c'est surtout à ces qualités qu'il doit son importance. Malheureusement, il s'épuise vite et l'on peut reprocher à son œuvre d'être le plus souvent creuse. Sa voix, vers la fin de sa vie, résonne encore avec force, mais ne signifie plus rien.

Le pouvoir plus classique, plus paisible d'Arnold, qui chante la quête hésitante d'un scepticisme doutant de lui-même, n'est pas dénué de limpidité, d'équilibre et de grâce ; la substance de la pensée y est mince, mais belle ; on y trouve des accents de mélancolie profonds et pénétrants, un peu du mysticisme moyenâgeux et esthétique de Rossetti, la narration lente et rêveuse de Morris qui nous protège un instant de la vulgarité et de la laideur de l'environnement victorien ; nous

prenons refuge dans le monde charmant des anciennes histoires et légendes, et de chacune il fait ressortir la signification pour son époque, contribuant à l'enrichissement du langage de la pensée et du sentiment poétique raffiné qui constitue le principal apport de cet âge de transition. Ces trois poètes ont comme caractéristique commune d'être des artistes studieux – ce n'est pas un hasard si deux d'entre eux sont peintres ou décorateurs – qui s'attachent à prodiguer beauté et perfection formelle aux matériaux poétiques, à défaut d'être des poètes originaux dotés d'un vaste pouvoir d'inspiration. Leur domaine est restreint, mais ils ont donné à la poésie anglaise le goût du bel ouvrage, et cette influence n'est sans doute pas près de disparaître.

Parmi les Victoriens, Browning occupe le second rang, après Tennyson, pour ce qui est de l'importance de son œuvre, et en tant que créateur et figure représentative de son époque. En fait, il le surpasse même si l'on considère l'ampleur, la force et l'abondante diversité de sa poésie, et l'énergie protéiforme de son génie. Son inventivité dans le domaine formel, l'étendue et la variété du contenu sont tout simplement prodigieuses ; il se tourne vers tous les horizons, se saisit de toutes les situations humaines imaginables, semble vouloir étudier dans leurs moindres détails chaque personnalité, chaque mentalité, chaque caractère humains sans en omettre un seul, tourne son regard vers tous les âges, toutes les périodes de l'histoire, tous les pays, tous les lieux possibles, pour en extraire le sens et l'intérêt particuliers et satisfaire ainsi sa curiosité universelle, sa passion inépuisable pour tout ce qui fait l'éclat et la richesse de la vie humaine et de la vie terrestre. Il éprouve le même intérêt pour le mental humain, pour ses innombrables modes de penser, pour ses desseins, ses ambitions, ses recherches, et il les poursuit partout, sans relâche, jusque dans leurs moindres ramifications :

dans les premiers germes de l'individualité, sur les sommets, sur chaque méandre, partout où se nichent la pensée et les sentiments. Rien d'humain n'est étranger à sa quête et son étude, il embrasse toute chose dans sa fabuleuse étreinte. Cela donne à sa poésie une dimension, un intérêt constant, un charme aux multiples facettes qui surpasse infiniment tout ce que ses contemporains peuvent nous offrir dans ce domaine – même lorsqu'ils nous entraînent plus haut sur les cimes de la poésie –, car ce que nous trouvons chez lui, c'est un immense appel de la vie. Si l'on considère l'ensemble de sa création, son pouvoir d'invention et son envergure, Browning est sans doute le plus remarquable poète de son temps, même s'il n'en est pas l'architecte et le narrateur du drame de la vie humaine le plus marquant.

C'est aussi en raison du caractère et du ton si personnel de son œuvre que Browning occupe une place à part parmi les poètes de son temps. À bien des égards, son tempérament et le leur sont diamétralement opposés. Il est la seule voix solide, virile parmi ces artistes, ces êtres sceptiques, idéalistes ou rêveurs ; toujours original, vigoureux, intarissable, s'intéressant à mille choses, empoignant la vie avec jubilation, l'œil perçant, sûr de ses croyances et de ses espérances, mais s'écartant résolument des usages traditionnels, lui seul représente de façon adéquate la mentalité curieuse, critique, ardente, exploratrice de son temps. Sa pensée est profonde, énergique, riche en son genre, et, sans être d'une noblesse et d'une originalité exceptionnelles, elle est ouverte à toutes sortes d'interrogations, de théories et aux idées nouvelles. Le regard de Browning plane au-dessus de l'histoire et se réjouit de ses images, du frémissement et des pulsations de la vie, de ses scènes changeantes ; il plane au-dessus des hommes et de leurs pensées, leurs caractères, leurs émotions, leurs actions, scrute chaque crevasse, suit chaque piste tortueuse, saisit chaque

bond et chaque envolée de la machine humaine. Il est tout à la fois étudiant, critique, psychologue, penseur. À l'instar de certains poètes français, il se veut l'interprète des civilisations et des âges. Son génie est essentiellement théâtral; bien que Browning ait utilisé diverses formes lyriques, celles-ci servent en fait à représenter un certain moment du drame de la vie ou du caractère humain; et quand il lui arrive d'employer la forme narrative, il la traite aussi de façon théâtrale – comme lorsqu'il choisit un fait-divers italien et s'arrange pour que chaque personnage le relate et en discute de telle sorte que se révèlent ses propres motivations, son caractère, sa pensée, ses passions. Sauf une fois peut-être, il échoue comme dramaturge quand il recourt aux formes traditionnelles, car il est trop analytique, trop intéressé par les mécanismes de la nature et des émotions humaines et par le flux incessant des idées, pour se concentrer suffisamment sur leurs conséquences dans l'action; mais il sait se saisir, avec une force incomparable, d'un moment de l'âme ou du mental, et suivre ses circonvolutions tandis qu'elles prennent la forme d'une pensée, d'un sentiment ou d'une impulsion dramatiques. Parmi tous ces écrivains, lui seul maîtrise vraiment le contenu de l'œuvre assignée au poète de cette époque. Muni de tous ces dons, il aurait pu devenir le grand poète et interprète – qui sait même, le Shakespeare de son temps. Mais par une singulière fatalité dont le génie anglais fut si souvent victime, la seule qualité dont il aurait eu besoin pour atteindre à la perfection, lui fut refusée. Il avait la puissance et la maîtrise de ses matériaux; ce qui lui manqua fut ce don essentiel de la forme artistique et de la beauté poétique, si éminent parmi ses contemporains, et ce défaut lui fut fatal. Ce grand créateur n'était pas un artiste; sa force était trop robuste et directe pour qu'en jaillisse quelque douceur. Certes, il ne manquait pas d'habileté, et s'il ne fut jamais un artiste-poète, Browning fut un brillant

artisan, un suprême technicien – on pourrait presque dire, un suprême mécanicien du vers ; il n'est pas jusqu'à sa rudesse, sa crudité, ses contorsions qui ne semblent réfléchies, calculées. Il avait une immense maîtrise de la langue et n'était jamais à court d'expressions percutantes et efficaces ; mais à la base, sinon dans toutes ses tournures, c'était le langage d'un prosateur énergique, plein de vie, brillant, plutôt que celui d'un poète : langage de l'intellect et non de l'imagination. Il pouvait néanmoins y projeter les très vives couleurs de son imaginaire, et même, encore que très rarement, lui donner une vigoureuse richesse et une grâce dynamique, atteindre à des hauteurs lyriques ; mais tout cela ne dépasse guère le niveau de cette base première, et, d'ordinaire, ne l'imprègne pas de ces qualités ni ne la transmue, ni ne l'élève à un niveau supérieur et naturel. Browning accomplit une œuvre importante, débordante de force et de vitalité, et dont le contenu possédait noblesse et dynamisme. Il remporta de nombreux succès, mais, en poésie, on ne saurait atteindre à la suprême grandeur à moins d'atteindre à la suprême beauté.

Arnold est le troisième poète majeur de l'époque victorienne. Son œuvre est certes moins imposante que celles de Tennyson et de Browning, écrivains prolifiques qui, jusqu'à ce jour, ont occupé la première place parmi les poètes de cette période ; mais, avec le temps, sa personnalité se détache et, sinon pour l'abondance du moins pour la qualité de l'ouvrage accompli, assume une importance de tout premier plan. On pourrait même dire que sa poésie est plus essentiellement belle et raffinée, de meilleure qualité, en somme, que celle des deux autres grands poètes victoriens, encore que son pouvoir soit plus frêle. Par la simplicité, par la franchise de son langage et de sa pensée, Arnold retourne à la pureté du style classique. Sa poésie nous rappelle la manière des anciens ; elle a une gravité, un pouvoir qui échappent à l'hyperconscience,

à la simplicité par trop étudiée, au soin méticuleux et à l'art consommé, toujours sûr de son but, de ses contemporains. Sa passion, son pathos y trouvent un accent profond et sincère, ses réflexions et ses méditations un caractère élevé et grave, ses envols et les bonds de sa force poétique une stature et une énergie qui le portent par-dessus les cimes poétiques avoisinantes et nous donnent le sentiment de toucher à la poésie la plus vraie, la plus authentique, sinon la plus frappante, de l'âge victorien. La simplicité d'Arnold est une vraie simplicité, ce n'est pas la simplicité étudiée, artificielle de Tennyson ; rien non plus qui rappelle la pensée conventionnelle et plate de l'auteur d'*Ulysse* ; il peut produire les effets les plus intenses, parfois même un véritable effet romantique, sans recourir aux couleurs romantiques appuyées de Rossetti, à l'outrance de Swinburne, au style trop souvent surchargé et à la préciosité fleurie de Tennyson. Avec lui, nous sommes à l'aise, sûrs qu'il n'en dira jamais trop ; ce que le vrai poète en lui croit devoir dire, il le dira, sans ajouter un mot superflu. Arnold put ainsi exprimer, dans la poésie victorienne, les lignes de pensée propres à la mentalité et au caractère de son époque dans ce qu'il avait de plus élevé et de meilleur. Si Tennyson fut la voix du mental anglais conventionnel, Swinburne le cri perçant de la révolte et de la passion révolutionnaire pour la liberté – ou pour la licence –, si Rossetti et Morris se réfugièrent dans leur vision du Moyen Âge, Arnold, lui, sut faire vibrer les notes les plus graves de la pensée de son temps, mais sans réussir à tourner son regard au-delà, vers le futur. Dans un domaine de la production littéraire, il anticipe pourtant certaines tendances de l'avenir : il s'écarte en effet de la tradition pour expérimenter des formes poétiques plus « modernes ». C'est lui qui, le premier, tenta d'écrire, de façon suivie, des poèmes en vers libres, préfigurant ainsi la tendance moderne à s'écarter des structures métriques. Il

tenta également d'imiter la forme dramatique grecque, mais il n'avait pas l'originalité de Swinburne et ne put égaler la réussite d'*Atalante en Calydon*.

Tel est le bilan de l'époque victorienne : un effort intellectuel et artistique considérable, dans un milieu hostile qu'il combat, parvient à dominer, mais qui demeure une entrave ; deux poètes remarquables, arrêtés juste avant d'atteindre au sommet de la grandeur, l'un à cause de l'imperfection de la forme, l'autre à cause de l'imperfection du contenu ; quatre artistes de moindre envergure, à qui l'on doit pourtant des poèmes d'une beauté accomplie, mais trop éthérée, ténue ou langoureuse ; un enrichissement et un affermissement du langage qui le rend plus apte à exprimer une pensée fine, variée, curieuse ; et la naissance d'une conscience artistique qui pourrait bien servir, dans l'avenir, à freiner l'élan d'une énergie surabondante et à la préserver de l'imperfection due à son ardeur impatiente et aux extravagances dans l'exécution. Si les promesses de l'âge qui se lève s'accomplissent, on se souviendra peut-être de cette époque comme d'une période de préparation, belle encore que limitée, pour la découverte de nouveaux domaines poétiques, plus beaux et plus sublimes.

CHAPITRE 20

La poésie anglaise récente — 1

Le mouvement qui, dans la poésie anglaise récente et contemporaine, s'écarte du modèle victorien, ne paraît pas avoir encore trouvé son orientation définitive. Néanmoins, dans toutes ces fluctuations et tous ces tâtonnements, ces tentatives dans une direction ou une autre, nous pouvons discerner certaines notes, certains tons bien marqués, certaines indications originales qui pourront peut-être nous aider à démêler l'objectif ultime de toutes ces recherches. L'impression générale est celle d'un élargissement du mental poétique anglais qui s'unit au grand courant de la pensée et des tendances modernes, une volonté d'échapper à l'étroite insularité victorienne afin de s'ouvrir à une force, une subtilité, une complexité accrues de l'intelligence. Pour cette raison même, ce n'est encore qu'un tâtonnement dans plusieurs directions, quelque chose qui ne s'est pas encore trouvé et qui n'a pas encore décidé quels seraient le centre et le guide de son inspiration. Qu'il s'agisse du langage ou des rythmes, des thèmes ou de la façon de les traiter, on assiste aux expériences les plus diverses entreprises par de nombreux et remarquables poètes qui ont chacun un style et une personnalité bien particuliers ; mais on ne trouve pas cette parole suprême et décisive, ni le pouvoir qui rassemblerait tous ces fils en une grande œuvre représentative. Toute la littérature européenne présente aujourd'hui ce caractère ; c'est une masse fluide, tissée d'innombrables tendances opposées, d'une multitude d'expérimentations, de petites formations qui ne sont pas encore coulées en une forme claire et universelle. Tout ce

que l'on peut faire, c'est de dégager, à titre indicatif, quelques traits communs qui se révèlent dans les œuvres les plus marquantes de l'époque, et qui ont plus ou moins influencé la production des écrivains mineurs. Là, au moins, nous avons quelque chance de trouver un élément plus permanent, et de voir certaines solutions se dessiner.

Ce qui frappe d'emblée lorsqu'on considère cette époque dans son ensemble, c'est que c'est une période de transition ; ce n'est pas un âge nouveau, mais la préparation d'un nouvel âge de l'humanité. Partout, il y a cette quête de quelque chose de nouveau, une insatisfaction à l'égard des formes, des idées et des pouvoirs du passé, un esprit d'innovation, un désir d'accéder à des pouvoirs expressifs, rythmiques, formels plus profonds ; parce qu'une vie plus subtile et plus épanouie est en gestation, il y a des choses plus profondes et plus importantes à dire que tout ce qui a été exprimé jusqu'à ce jour ; et la poésie, essence suprême du langage, doit trouver une voix qui puisse les traduire. L'appel de la tradition demeure considérable, mais même ceux qui s'accrochent le plus aux vieux procédés, se sentent tenus d'enrichir le vers d'éléments plus pénétrants, plus captivants, de tirer de leur instrument des sons, des variations, des significations dont il n'était pas capable auparavant. Cette tentative n'a pas donné tous ses fruits, ni atteint tous ses objectifs, bien que des œuvres d'une beauté, d'une originalité et d'une étendue remarquables aient été accomplies —, mais elle a permis, au moins dans un premier élan, de libérer de tout nouveaux pouvoirs et d'ouvrir des chemins inconnus ; nous voyons quelques jeunes et brillants cours d'eau se précipiter pour former un puissant Brahmapoutre ou un Gange qui n'est pas encore en vue, bien que çà et là nous distinguions les eaux bleues d'une Yamunâ ou une blanche Sarasvatî, ou un large torrent qui traverse, impétueux, l'étendue des plaines ou les forêts magiques vers cette

grande, invisible confluence. On assiste à certaines tentatives, qu'un abîme sépare, à quelques belles et puissantes ouvertures, mais aucun vaste accomplissement n'est perceptible.

C'est dans cet effort pour découvrir un nouveau pouvoir rythmique, que l'on trouve la première indication du changement qui se prépare. Bien que cette transformation ne soit pas aussi marquée, et certainement pas aussi réussie que celle qui avait marqué le type et le pouvoir de l'expression poétique, il n'en est pas moins révélateur : le rythme est en effet l'âme subtile de la poésie ; il faut donc que l'esprit du rythme lui-même se transforme pour que l'esprit de la poésie puisse se découvrir pleinement et atteigne à son élévation et sa perfection véritables. L'humanité découvre aujourd'hui, dans sa pensée et dans sa vie, un esprit nouveau fondé sur une vérité de son être intérieur autre et plus profonde, plus large que tout ce qu'elle a pu jusqu'à présent, et dans sa masse, voir, tenir et incarner dans la vie. Or c'est dans la poésie que ce changement doit trouver son écho et son interprétation, voire une partie de son pouvoir de révélation et d'initiation, et la poésie elle-même, pour exprimer cet esprit supérieur, devra trouver des rythmes plus profonds, plus amples, plus souples, ou si l'on peut dire, plus innombrablement expressifs que tous ceux dont les grands poètes du passé se sont servis par nécessité ; il faut que s'accomplisse, dans une certaine mesure, le même changement qui s'est accompli avec succès dans le domaine musical. Aussi sommes-nous témoins de tentatives pour briser, élargir, approfondir ou affiner les formes rythmiques traditionnelles, pour les remplacer par des structures nouvelles, plus délicates, ou basées sur des principes plus divers et plus flexibles, pour déceler de nouveaux mouvements denses ou fondus. Il y a eu de grandes réussites, mais rien qui ait une force assez complète, assez générale et satisfaisante pour répondre à l'ardeur et l'impatience, à l'ap-

pel du nouvel âge et lui offrir toute une base pour exprimer la vérité de son être. Aussi voyons-nous certains poètes essayer, par de violentes révolutions sans précédent, de bouleverser toute la méthode fondamentale du rythme poétique.

Chez certains écrivains, cet effort se limite à l'emploi d'un mètre irrégulier qui ne nous rapproche guère du résultat désiré, et ne représente en rien une amélioration par rapport au passé, pour la simple raison que ces poètes n'ont pas à nous offrir de vrai principe artistique qui puisse nous guider vers de plus libres et souveraines harmonies. Poussée jusqu'à sa conclusion logique, cette tendance a néanmoins donné naissance à la forme nouvelle qu'est le vers libre, encore en pleine croissance, dont nous trouvons aujourd'hui des exemples dans la plupart des grandes langues littéraires du monde, et qui s'accompagne d'une théorie selon laquelle le vers libre serait pour la poésie la dernière chance de salut. On vous déclare que mètres et rimes sont choses périmées, des vestiges du passé, et qu'on ne doit plus leur permettre d'asservir ou de contrarier le vaste et libre mouvement qu'exige l'esprit poétique en plein essor; de même que Milton, vers la fin de sa vie, ne voyait dans la rime qu'une charmante vétille – qu'il bannit de sa poésie afin de faire vibrer les harmonies de ses grandes orgues blanches –, ainsi ne voit-on plus dans le mètre que pure bagatelle : pour moitié un ornement, pour moitié une entrave, il faut s'en défaire au plus vite pour que sur les bases de ce genre nouveau puisse s'épanouir le noble gouvernement d'une anarchie démocratique. C'est là une théorie dont la validité est plus que douteuse. Entre les mains de la plupart de ses représentants, elle n'est guère, en pratique, qu'un blanc-seing pour tailler la prose en morceaux de diverses longueurs, de la prose suspendue au bout d'une proposition, ou au beau milieu, et qui, toute ragaillardie, repart de plus belle à la ligne suivante. Il m'a même été donné de lire un vers blanc formé

d'un solitaire et majestueux pronom! Mais ce ne sont point là des rythmes nouveaux, plutôt une technique d'impression excentrique. Toutefois, si l'on n'est pas tenu d'accepter cette théorie dans tous ses détails, et toute son intolérance, on peut néanmoins apprécier le mobile qui poussa les grands maîtres et les artisans les plus habiles de cette forme poétique – si on peut l'appeler ainsi – à introduire une telle innovation. Il y a, dans la vie, la pensée et l'esprit actuels, quelque chose d'immense et de multiple, de perpétuellement changeant, et pour l'exprimer avec le cœur, il est besoin de mouvements amples et fluides, ou, au contraire, de pas rapides, soudains, abrupts, ou d'une alternance de ces rythmes et d'accents atténués et de longueur variable. Il y a en outre quelque chose de plein et de dense, de singulièrement et minutieusement subtil dans la façon de penser du mental moderne qui s'accommode mal des finesses, variations et plénitudes restreintes des mesures poétiques, quelles qu'elles soient. Pourquoi donc ne pas s'affranchir entièrement des vieilles limitations, des vieilles entraves, et trouver un nouveau principe d'harmonie qui soit en accord avec la liberté, le souffle et la largeur de vue, avec la finesse de sentiment et de sensation de l'esprit moderne – une forme qui aurait la liberté de la prose mais qui commanderait aussi à l'envol le plus ardent, aux fluctuations et aux modulations de la cadence poétique? Il n'y a aucune raison que ce soit impossible – pour peu que cela soit faisable! Dans ce domaine, la preuve est dans l'exécution, et il n'est pas du tout sûr que la méthode employée soit la bonne. Quoi qu'il en soit, même ses plus grands ou ses plus habiles représentants ne lui ont pas rendu entière justice. Elle sert, comme chez Whitman, à traduire le grondement de l'océan de la vie, ou les mouvements amples et divers de l'esprit de l'humanité dans ses expériences et ses aspirations véhémentes; ou, comme chez Carpenter, elle veut conduire

jusqu'où l'intelligence humaine, dans la liberté et l'harmonie, accède aux vérités profondes, vastes et dynamiques de l'esprit; ou bien, suivant l'exemple de certains écrivains français, elle sert à donner forme, par des rythmes appropriés, à la substance même, à l'âme et aux mouvements caractéristiques de la psyché humaine, aux idées ou aux objets vus et décrits. Tout cela, il le faut accomplir. Mais il reste à savoir si l'on ne peut y parvenir en suivant les mouvements reconnus et naturels de la poésie, sans faire de compromis avec les cadences de la prose. Le génie de la mesure marchant sur le chemin tracé jadis, quand furent découverts les rythmes condensés et les cadences poétiques, n'a pas épuisé toutes ses ressources. Il n'y a aucune preuve non plus que ce génie ne puisse adapter son pouvoir à de nouveaux besoins, aucun signe qu'il soit condamné à survivre dans un état d'immuable sénilité, ou à glisser sur la pente d'une décadence raffinée.

Les plus grands représentants de cette forme nouvelle et libre du rythme poétique, sont Carpenter et Whitman, le premier Anglais, l'autre Américain. Les traductions que Tagore a faites lui-même de ses poèmes lyriques ont constitué un puissant apport accessoire, mais elles n'entrent pas vraiment dans le cadre de la question que nous traitons ici; car ces traductions sont en réalité de la prose poétique rythmée, et ce genre d'écriture, la poésie en prose cadencée, est une forme reconnue et elle ne cherche pas – d'ailleurs, elle ne le pourrait pas – à faire concurrence au principe établi de la mesure; c'est une licence, une variation mineure; elle a pourtant sa place assignée et sert certains objectifs qui, autrement, ne pourraient être atteints de façon vraiment adéquate. Peut-être est-ce au fond la seule méthode conforme à l'œuvre qu'envisageait Tagore : une traduction poétique reproduisant parfaitement la pensée et l'intention spirituelle de l'original; car toute adaptation dans les mesures définies d'une autre

langue tend à substituer au mouvement originel non seulement une autre forme, mais – le rythme poétique étant chose si puissante, distincte et créatrice –, presque une autre âme. En revanche, les rythmes plus souples, moins appuyés de la prose poétique ne s'emparent pas ainsi de l'esprit du mouvement originel pour le refondre entièrement; ils peuvent même en évoquer l'ombre lointaine, atténuée, en faire vibrer l'écho, en donner l'illusion, si le même esprit, ou un esprit frère est à l'œuvre : jamais cette traduction n'aura le pouvoir de l'original, mais elle peut nous faire entendre l'écho d'une suggestion analogue. Ainsi, lorsque Tagore écrit en anglais :

Thou settest a barrier in thine own being and then callest thy severed self in myriad notes. This thy self-separation has taken body in me. The great pageant of thee and me has overspread the sky. With the tune of thee and me all the air is vibrant, and all ages pass with the hiding and seeking of thee and me...¹

nous avons là un très bel exemple de prose poétique délicatement rythmée, mais rien de plus. Tagore, comme certains poètes français adeptes du vers libre – et à l'inverse de Whitman et de Carpenter – est un artisan des plus subtil et délicat, et il a exécuté son œuvre avec une grâce consommée et un raffinement spirituel; mais il ne cherche pas à faire plus, il se contente de traduire ce qui se présente; jamais il ne songe à remplacer le vieux mode poétique qui lui a permis d'accomplir, dans sa propre langue, de si merveilleuses choses, par un principe inédit du mouvement poétique. Et s'il eut jamais pareille intention, il faut bien reconnaître que le résultat est un échec. Il suffit de comparer cette prose anglaise, si belle soit-elle, au poème original pour voir tout ce qui s'est perdu dans la traduction. Tagore a certes réussi à introduire un élément qui peut satisfaire le lecteur anglais,

mais qui ne pourra jamais satisfaire l'oreille ou le mental de celui qui a une fois entendu les mélodies magiques du poète lorsqu'il écrit en bengali – même si le contenu intellectuel, la précision et la netteté de la pensée sont souvent plus accentuées, plus immédiatement sensibles dans la traduction ; car dans l'original l'élément intellectuel et les limites de la pensée sont constamment débordées et parfois même englouties par les vagues des suggestions qui pénètrent avec le flot de la musique ; la musique nous en dit tellement plus que les mots, que l'âme qui écoute se laisse flotter dans cet espace infini, et accorde à l'élément spécifiquement intellectuel une moindre valeur. C'est précisément là ce qui donne au rythme poétique son suprême pouvoir pour l'œuvre la plus haute que doive accomplir l'âge nouveau, et l'œuvre lyrique* de Tagore écrite en sa langue maternelle est la meilleure preuve que cela peut se faire par un usage nouveau de la méthode poétique, sans qu'il soit nécessaire de briser entièrement la forme de cet art.

Whitman, pour sa part, vise consciemment, ouvertement et sans ambiguïté à révolutionner toute la méthode établie, et si un poète avait les moyens de réussir dans cette entreprise, c'était bien ce géant de la pensée poétique au langage exubérant, cet athlète spirituel couronné, ce prophète enflammé de la démocratie et de la liberté, de l'âme humaine et de la Nature et de toute l'humanité. Il est un grand poète, l'un des plus grands si l'on songe à la puissance de son message, au feu de sa vision, à la vigueur de son style, à l'envergure de sa personnalité, et, en même temps, à son universalité. C'est la voix la plus homérique depuis Homère. Il y a certes une différence entre l'Olympien mesuré et le Titan à l'âme immense :

* Ce jugement ne s'applique pas, ou pas au même degré, aux autres œuvres de Tagore où ce grand lyrique ne se retrouve pas vraiment lui-même dans son mouvement, bien qu'il demeure toujours un maître du rythme. (*Note de l'auteur*)

la langue de Whitman est plus rude, esthétiquement moins sublime, mais on le sent proche, lui aussi, de quelque chose d'élémentaire qui fait qu'en chacune de ses paroles, même les plus ordinaires, les plus prosaïques, résonne l'écho de la grandeur ; cet élément insuffle un dynamisme à ses phrases les plus simples et les plus pesantes, et sur les choses les plus frustes ou les plus fades, les plus matérielles, pose l'empreinte de la divinité ; d'Homère, il possède le langage élémentaire, efficace et direct et cette ruée de sons océaniques – encore que chez lui ce soit plutôt la houle de l'Atlantique entre les continents, que le roulis magique des vagues égéennes autour des îles de l'Hellade. Ce qui lui manque, c'est cette infaillible beauté poétique, cette noblesse salvatrice qui se rit de ses défauts – don suprême d'Homère et de Vâlmîki –, et cette mesure volontairement imposée, cette obéissance à une loi divine qui rend les dieux eux-mêmes plus divins. Whitman est un grand poète et il le restera longtemps, bien après qu'on aura épuisé toutes les objections possibles à sa méthode ou à sa façon de l'appliquer ; reste à savoir si ce qui a servi cette personnalité unique, peut être donné pour règle à des esprits différents ou de moindre envergure, et si les défauts que nous trouvons chez lui, mais que nous ne devons ni ne pouvons retenir entièrement contre lui, ne risquent pas d'être fatals quand ils ne sont pas rachetés par son immense génie qui soulève tout vers les cimes. Un géant peut entasser Pélion sur Ossa et en faire un escalier sauvage et chaotique pour gravir l'Olympe ; quant aux autres, il est préférable, et plus sûr, qu'ils s'emploient à tailler des marches de marbre ou, par leur musique, à dresser une échelle de saphirs et de rubis vers leurs cieus supérieurs ou intermédiaires. La personnalité, la force, le tempérament peuvent accomplir d'étonnants miracles, mais du miracle on ne saurait toujours faire une méthode ou une norme.

Les vers de Whitman, si on peut les appeler ainsi, ne sont pas simplement de la prose rythmée, bien que nombre d'entre eux se haussent à peine au-dessus du niveau du rythme prosaïque. Ce qui fait la différence, c'est cette volonté constante d'intensifier la cadence, afin qu'au lieu de l'accentuation de la prose, ce soit la cadence d'un pas, presque d'un battement qui se fasse sentir, et parfois même un vrai martèlement : une rencontre et une séparation, parfois un heurt délibéré, voire une accumulation d'accents qui rappellent l'esprit du mouvement poétique, bien qu'ils n'obéissent à aucune loi structurale reconnue basée sur une série de répétitions et de variations. Dans ce genre de rythme, nous distinguons en fait trois différents niveaux – distinction peut-être un peu sommaire, mais dont nous nous contenterons –, et cette gradation est fort instructive. Nous remarquons tout d'abord un mouvement qui réussit tout juste à se différencier de celui de la prose, mais qui est encore imprégné du souvenir d'un certain rythme prosaïque. Ici, le premier défaut est que l'oreille est tantôt irritée, tantôt déçue et se sent frustrée, partagée entre le souvenir et l'attente, et perçoit à tout moment, en filigrane, la suggestion de la prose qui poursuit l'enthousiasme poétique et s'accroche à ses ailes. C'est comme si l'on assistait à la « marche aérienne » d'un Hathayogi venant de conquérir la force de gravité, mais seulement de quelques centimètres, en sorte que l'on s'attend à tout instant à le voir culbuter sur la terre maternelle. C'est un vol qui ne fait qu'effleurer le sol de la prose, ou un bruit de pas qui se traînent et heurtent souvent la poussière ou la font tourbillonner, car le langage poétique et le pouvoir imaginaire du style retombent inévitablement au même niveau. Une grande partie de l'œuvre de Whitman a ce caractère ; il s'en sort indemne grâce à l'immense impression qui se dégage de l'ensemble et nous emporte dans sa houle, mais tous ne s'en tirent pas à si bon compte – même

les maîtres d'œuvre français en sont alourdis –, et leur poésie nous fait l'effet pénible de quelque créature amphibie, batracien ébouriffé se dandinant en tous sens, et qu'on traînerait sur la berge pour le replonger dans l'eau aussitôt. Mais Whitman se tient souvent sur un plus noble promontoire, d'où l'on peut apercevoir la plaine de la prose, et, bien qu'il ne soit pas assez haut pour échapper tout à fait à sa force de gravité, il possède un certain pouvoir poétique, une ampleur et une noblesse de mouvement. On est pourtant encore assez loin du niveau où, avec une force égale, nous aurions conduits les mesures souveraines de la poésie.

Toutefois, c'est à ses plus beaux effets qu'il faut juger des possibilités d'un instrument, et il est certains poèmes, certains vers ou passages où Whitman découvre soudain une harmonie qui échappe à la loi de la gravité prosaïque et en perd même toute mémoire, car elle est alors aussi loin au-dessus du sol de la prose que ne le furent jamais les grandes cadences du mètre poétique. Et là – et pas seulement chez Whitman, mais chez tous les écrivains qui, dans ce style, ont atteint ce niveau – nous nous apercevons que, consciemment ou à leur insu, ils découvrent tous le même principe secret, essentiel : celui de la poésie chorale ou dithyrambique grecque, adapté à la loi d'un langage privé des puissantes ressources de la quantité. Arnold fit une tentative délibérée dans ce sens, mais, malgré quelques beaux passages, il eut peu de succès ; néanmoins, quand il écrit :

Of the too vast orb of her fate,²

c'est ce mouvement choral qu'il reproduit. Le premier poème de Whitman dans *Sea-Drift* et beaucoup d'autres sont écrits, entièrement ou en partie, dans ce style. Dans les harmonies suivantes où se mêlent spondées et dactyles,

Out of the cradle endlessly rocking,
 Out of the mocking-bird's throat, the musical shuttle,
 Out of the Ninth-month midnight,³

un pied de plus aurait fait de l'un de ces vers un parfait hexamètre. Et si l'on écoute le mouvement subtilement varié de cet autre passage,

Over the hoarse surging of the sea,
 Or flitting from brier to brier by day,
 I saw, I heard at intervals the remaining one, the he-bird,
 The solitary guest from Alabama,⁴

on croirait presque entendre les rythmes des chœurs d'Eschyle ou de Sophocle. Dans les premières strophes de sa magnifique « Prière de Colomb », on retrouve constamment l'accentuation du mètre iambique, mais dans un mouvement choral. On relève parfois la même association dans le vers libre français – il en est un, au moins, que j'ai lu, qui est une pure merveille –, bien que dans cette langue la réussite soit plus difficile à obtenir. Récemment, Tagore a essayé de composer des vers libres en bengali. Moins réussis que ses poèmes en mètres réguliers, ils n'en sont pas moins très mélodieux, comme tout ce qu'écrit ce grand musicien du langage, et tout au long nous reconnaissons ce même principe du mouvement choral ou dithyrambique. Cela me paraît être l'apogée naturel du rythme poétique libre : une utilisation du principe de la mesure dans ce qu'il a d'essentiel, sans les limitations d'une forme préétablie. De toute évidence, on peut accomplir de grandes choses en suivant ce procédé rythmique. Pourtant, il n'est pas sûr que dans les langues privées du support de la mesure quantitative, l'expression

poétique puisse sous cette forme nous toucher aussi puissamment que par les méthodes reconnues de la musique des mots.

Un ou deux exemples tirés de la poésie de Carpenter et cités dans l'essai de M. Cousins, nous donneront une idée des limitations de cette forme poétique. Carpenter possédait un don poétique des plus remarquable. Prophète, comme Whitman, de la démocratie et du Moi, mais chantant une vérité du Moi plus haute et plus spirituelle, il trouva lui aussi impossible d'astreindre sa vision et sa personnalité, aussi larges l'une que l'autre, aux carcans de la poésie métrique. Chez ces deux écrivains, le prophète et le penseur dominant le poète et l'artiste. Moins brutale et moins sublime que la voix épique qui résonne à l'autre bout des mers, la poésie de Carpenter possède une plénitude plus harmonieuse, plus limpide, plus méditative. Mais sa force et son élan sont moins exubérants et cela nous fait davantage sentir les limitations de la forme. La pensée n'est pas seulement élevée; elle est poétiquement grande et satisfaisante; l'expression, qui donne forme à sa pensée, est noble, admirable. Et pourtant, il nous manque cette envolée subtile du rythme, cet enthousiasme poétique que donne aux esprits plus faibles la cadence inspirante et les mesures régulières, *chhandas*, de l'esprit poétique. Son flot se maintient d'ordinaire à un niveau moyen, avec de temps à autre quelques courbes ou mouvements chorals, mais ceux-ci ne sont pas chargés de toute la force d'une cadence poétique plus vive. Citons un passage :

There – in the region of Equality, in the world of Freedom
no longer limited, standing as a lofty peak in heaven above the
clouds.

From below hidden, yet to all who pass into that region most
clearly visible –

He the Eternal appeared.⁵

Whitman en aurait fait cinq vers, obtenant ainsi un effet plus précis et plus efficace – car le souffle poétique monte et descend plus librement lorsque la mesure est brève et intense ; imprimées ainsi, ces lignes se fussent révélées d'emblée pour ce qu'elles sont : un mouvement choral varié, superbe malgré un petit trébuchement semi-prosaïque juste avant la fin, avec deux tournures d'une grande force poétique, où le mouvement est précisément celui du chœur grec. Mais on serait presque tenté de dire que l'effet général fait songer au rythme noble et chantant d'une superprose.

Cet effet apparaît plus clairement encore dans un autre passage de Carpenter où le mouvement se maintient mieux à son niveau habituel. Carpenter débute sur un accent qui se distingue à peine de l'accent de la prose, mais qui soudain préfigure l'élévation chorale. Ces lignes commencent ainsi :

As when one opens a door after long confinement in the house
– so out of your own plans and purposes escaping, –⁶

puis vient la pleine envolée chorale :

Out of the many mirror-lined chambers of self (grand though
they be, but O how dreary!) in which you have hitherto spent
your life, –⁷

Cette dernière ligne se fût-elle achevée avec la parenthèse, nous aurions eu l'accent de la pure poésie chorale, magnifique dans sa pensée, son image et sa cadence ; mais l'effet est gâché par les derniers mots qui nous font redescendre brutalement au niveau de la prose. On trouve aussi dans sa poésie certaines

élévations, des vers qui, partis d'une cadence empruntée au rythme prosaïque, sont rehaussés par la noblesse scripturale de la phrase et de la tournure spirituelle, si fréquentes dans la poésie de Carpenter. Ces fluctuations paraissent être inhérentes à la forme, et puisqu'au fond elles trahissent un relâchement de l'effort vers une perfection soutenue, à mes yeux ces vers n'ont plus aucune raison de se prétendre « libres ». Chez des écrivains moins talentueux, l'inadéquation est de même nature, mais elle est beaucoup plus marquée; ils s'élèvent de quelques mètres, et retombent ou poursuivent leur chemin d'un pas traînant, contents d'eux-mêmes et aisément satisfaits de leur médiocrité. Mais que de puissants poètes s'accommodent des lacunes de leur instrument, et que leurs lecteurs les plus cultivés les acceptent sans discuter, prouve que l'oreille moderne s'est débilitée, presque dépravée – on y voit en tout cas le signe d'un relâchement dans la quête austère de la perfection. Il se trouve aujourd'hui des gens pour dire que les lignes de la poésie devraient suivre les lignes de la vie; or rien n'empêche de prétendre que la vie est ainsi faite – faite de défauts et de lacunes –, que la pensée elle-même est ainsi faite, et que le rythme poétique, s'il s'y conforme, n'en sera que plus authentique. Mais l'art, lui, n'est pas ainsi fait, ni l'esprit poétique. L'art est essentiellement un effort pour atteindre à une beauté plus noble, à une perfection plus durable que n'en peut offrir la vie; et la poésie, une envolée sur les ailes de l'inspiration jusqu'aux suprêmes intensités; mais une fois arrivée sur les cimes, elle doit, si haut fût-elle rendue, poursuivre son vol sans trop s'en éloigner. Une forme qui, au nom de la liberté, se relâche ou suspend son effort, quels que soient par ailleurs ses mérites et ses avantages, cède à la facilité, et cette concession aux forces qui tirent vers le bas, est grosse de dangers.

Il y a une autre objection. On peut certes la réfuter,

mais elle me paraît justifiée : c'est que ce genre de poésie n'accorde pas sa pleine valeur spirituelle au langage du poète. Dans la poésie de Carpenter, le contenu, la vision-pensée, les images, l'expression possèdent un rare pouvoir, et à tous ces égards, ce poète aurait pu être tenu pour égal, voire supérieur à bien d'autres qui, en leur temps, eurent la réputation de compter parmi les plus grands. Si ce mérite ne lui a pas été reconnu, c'est que la forme poétique qu'il emploie est d'un niveau inférieur ; parfaitement légitime dans les emplois mineurs, elle ne se prête pas aisément aux effets poétiques les plus intenses. Whitman lui aussi, malgré toute son énergie, en sort perdant ; ses plus beaux vers eux-mêmes ne nous touchent pas immédiatement ni infailliblement, ou, quand ils nous pénètrent, ont plus de peine à captiver notre âme, à s'en rendre maître et à y reposer, avec une calme et pourtant vibrante maîtrise. La vraie cadence poétique, elle, a ce pouvoir, et c'est à leur capacité d'en tirer pleinement parti que l'on reconnaît les plus grands maîtres. Elle s'imprègne alors de quelque chose de magique, d'immédiat et de miraculeux, un inanalysable triomphe de l'esprit. Cet autre mouvement, par contre, n'en porte pas le sceau ; ses performances ne dépassent guère celles d'une prose particulièrement intense, car des trois intensités poétiques indispensables, elle n'en possède que deux : l'intensité de la pensée et de la substance d'âme, et l'intensité de l'expression. Mais l'intensité du rythme, qui, en poésie, est la toute première nécessité, se trouve amoindrie, diluée. On sent même, dans une certaine mesure, que dans les mouvements chorals les deux autres intensités souffrent de cet affaiblissement ; le poète lui-même les abaisse au niveau de son mouvement rythmique. Si cela devait se confirmer, ceux qui utilisent cette forme pour répondre aux exigences du nouvel âge, font fausse route. Mais demande il y a, et elle

est le signe d'un réel besoin. De toute évidence, Whitman et Carpenter, l'eussent-ils même tenté, n'auraient pu s'exprimer entièrement en recourant aux formes existantes. Mais si l'âge nouveau doit, dans son expression, accéder au pouvoir poétique le plus haut, il lui faudra nécessairement découvrir autre chose dans le principe même du rythme poétique supérieur. Sans doute les maîtres récents ou contemporains n'y sont-ils pas encore parvenus – même si l'on est en droit de prétendre que certaines tentatives ont déjà eu lieu –, mais le nouvel âge n'en est qu'à ses débuts ; des innovations décisives, des créations inattendues peuvent encore voir le jour, et elles lui fourniront l'instrument, ou les multiples instruments, qui conviennent à l'ampleur, la profondeur et la subtilité de l'esprit nouveau.

La poésie anglaise récente – 2

Le fleuve souverain de la poésie de langue anglaise n'a pas suivi un cours suffisamment marqué, décisif, pour que ses flots puissent emporter l'expression rythmique et tous ses mouvements dans une seule et impérieuse direction. Les poètes de notre époque suivent, plus encore que leurs prédécesseurs, leurs inclinations personnelles; ils ne sont guidés par aucune pensée commune, aucun critère formel, et rien ne les rapproche sinon les similarités subtiles que l'esprit d'une époque donne inévitablement à toutes ses créations. Mais notre âge est si relâché, si fluide, ses motivations sont si diverses, que cette communion subtile se fait difficilement sentir et ne se manifeste pas aussi nettement que chez les poètes victoriens ou leurs aînés, par certains traits évidents de parenté. Seule la renaissance celtique en Irlande a produit un grand nombre d'écrivains remarquables qu'unissaient un même dessein et un même idéal artistique, et c'est peut-être pourquoi cette chose même qui fait d'inlassables efforts pour être et s'exprimer dans la poésie de notre temps, trouve ici sa première illumination, émerge comme un pouvoir conscient et cherche sa forme et son rythme appropriés. Mais cet élément se retrouve ailleurs aussi bien, revêtu de formes plus obscures. Prenons donc le temps de l'examiner et d'en souligner l'importance, laissant pour le moment de côté la prodigieuse diversité et l'influence des personnalités et des caractères individuels, à nos yeux moins essentiels, qui nous empêchent de percevoir cet élément et obstruent les voies par lesquelles il aspire à se manifester. Cet élément plus subtil, loin encore

d'avoir triomphé du passé et de la tradition ou des bruyants pouvoirs du présent, est des plus original, des plus naturel, et des plus riche de promesses pour l'avenir. Aussi cette grande poésie qui point à l'horizon du siècle a-t-elle trouvé en lui son véritable représentant. C'est dans sa tournure résolument spirituelle, dans son effort pour atteindre à une vision des choses plus profonde, plus souveraine, à la fois supra-intellectuelle et supra-vitale, qu'il faut chercher le secret intime de son pouvoir créateur. Aujourd'hui, et de plus en plus, le mental humain prouve par ses plus hautes aspirations que sa vision s'ouvre largement au moi et à la personne humaine, à l'esprit de la nature et à la supranature, au cosmique, à l'universel, à l'éternel, mais sans rien perdre de son emprise sur la vie et sur la terre; or cette tendance a toutes les chances de survivre et de gouverner la pensée, la création et les formes de notre existence future, lorsque l'actuel foisonnement des points de vue, lorsque tous les conflits et le chaos nés de cette quête innombrable et de ces formes nouvelles en gestation se seront résolus en l'harmonie d'une vision centralisatrice qui embrasse tout. Cette infinie découverte de soi serait l'aboutissement logique du mouvement amorcé au siècle dernier et qui s'est poursuivi dans le nôtre, et offrirait à l'esprit humain sa plus vaste possibilité et sa meilleure chance: reprenant le flambeau de la pensée des âges et lui faisant décrire la courbe immense d'une interprétation et d'une réalisation plus puissantes, elle serait le couronnement d'un cycle et le début d'un autre, l'aube d'un plus grand âge.

Les poètes d'hier et d'aujourd'hui, Whitman, Carpenter, les Irlandais, Tagore, mais d'autres aussi, à leur niveau, sont les annonciateurs de cet esprit nouveau, de cette nouvelle façon de voir; tantôt prophètes, tantôt seulement illuminés, ils pressentent par instants une lumière, ou en reçoivent le rayonnement indirect, mais celle-ci n'a pas encore submergé

leur vision. Pour illustrer mon propos, je choisirai quatre de ces poètes ; certains appartiennent déjà au passé, d'autres sont encore parmi nous, mais leurs œuvres sont d'ores et déjà de celles qui resteront : Meredith et Phillips parmi les poètes anglais récents, A.E. et Yeats parmi les voix qui nous viennent d'Irlande*. Assurément, l'esprit leur a révélé ses secrets et les a manifestés avec une intensité et sur des plans extrêmement différents, et ses exhortations ont elles aussi été très diversement traduites. Les deux poètes anglais l'expriment parfois avec une souveraine clarté, mais parfois aussi ce n'est qu'une suggestion voilée qui donne à leurs œuvres une tonalité pénétrante, originale et profonde. Quand ils pénètrent le plus profondément en eux-mêmes, ils touchent à leur plus pur secret et parviennent quelquefois à l'exprimer clairement dans leur langage – prérogative, peut-être, de leur héritage celtique. Cependant, ils œuvrent au sein de la tradition anglaise, éprouvent d'autres attirances, portent le fardeau d'une tendance bien particulière – qu'il s'agisse des sentiments esthétiques, de la forme ou de l'approche – qui les distrait de leur quête et les empêche de suivre la voie directe et la parfaite méthode. Ce sont les poètes irlandais qui arrivent à tenir cette note avec le plus de constance, car leur esprit s'est mieux affranchi de ces vieilles traditions. Au reste, il n'est pas sûr que l'on puisse écrire dans cette langue et s'en affranchir tout à fait, à moins de lui lancer dès l'abord, comme Whitman, un défi superbe et révolutionnaire. Ces poètes arrivent pourtant, d'un pas moins contraint, à ouvrir de nouveaux chemins à la pensée et au mouvement poétique. Ils ont en outre la chance de pouvoir puiser aux sources d'inspiration originales de

* La plupart de mes citations sont empruntées au livre de M. Cousins, car c'est à présent la seule source dont je dispose ; peu nombreuses, elles sont pourtant orientées selon une même perspective, et leur choix, singulièrement heureux, sert parfaitement mon propos. (*Note de l'auteur*)

l'esprit, du tempérament et de la tradition celtes, et de tirer de cette autre atmosphère des courants magiques et délicats, car l'air qui y souffle stimule naturellement la vision subtile et spirituelle. Ils échappent – et c'est là encore un suprême avantage – à l'emphase intellectuelle et vitale qui, chez leurs frères et confrères anglais, retire de sa pureté directe au langage de leur esprit. Aucun d'entre eux n'a en vérité la voix ample et sonore de Whitman, nul n'égale la force imposante de son tempérament poétique, bien qu'ils aient ce que Whitman n'eut jamais – et ne se soucia sans doute jamais d'acquérir : la faculté et le génie artistiques. Mais ils possèdent tous un pouvoir tonique et original, suivent leur propre lumière, et dans leurs meilleurs moments – qui ne sont pas rares, même chez les moins grands – se révèlent des poètes de premier ordre. Et s'ils n'ont point l'envergure ni la puissance pleine et unifiée qui seules auraient pu faire de chacun d'eux une voix souveraine, représentative de l'époque, ils montrent la voie et préparent le terrain, font vibrer des notes inouïes et magnifiques, et ouvrent, ou du moins indiquent des voies inexplorées et plus vastes pour une poésie future.

Lorsque nous survolons la poésie de cette époque et en comparons les œuvres, lorsque nous observons la texture la plus intime qu'elle acquiert dans le langage de ces quatre poètes, nous sommes frappés par le fait que ses représentants les plus hardis et les plus originaux, et donc les plus révélateurs, ont quelque chose en commun malgré leurs différences extérieures : un emploi original du mouvement rythmique, une façon inédite de couler l'or et l'argent de leur langage, avec une force, une impulsion soudaine qui imprime partout sa marque et son accent. Le secret de cette nouvelle méthode, il faut le chercher dans le but que ces poètes se sont donné ; but conscient, original, sincère, qui n'est pas toujours manifeste dans la forme que prend à nos yeux la substance – encore

que cette richesse-là non plus ne manque pas –, mais qui se révèle dans la façon de voir l'objet vers lequel l'œil intérieur se tourne, que ce soit une idée, une chose ou une personne, une émotion forte ou quelque scintillement du pouvoir de l'âme humaine, un objet révélateur ou une suggestion de la Nature. Rien, peut-être, n'exprimerait mieux la nature même de ce but, que ces mots de Meredith – à condition de les modifier un peu – où il parle de la voix humaine embarrassée qui ne peut jamais dire :

Our inmost in the sweetest way, –¹

embarrassée par l'austérité de sa sagesse ou par les débordements des sens et de la passion. Même si ces poètes ne trouvent que rarement cette « suprême douceur » (et pourtant, ne l'effleurons-nous pas, par instants, dans la poésie de Yeats et de Tagore?), au moins ce nouvel accent de la voix poétique est-il en vérité, dans son essence, un effort pour voir et pour dire « d'une voix des plus intime, le plus intime de notre être ».

L'accent naturel de la poésie, celui qui lui donne, pourrait-on dire, un surcroît d'âme au regard des autres voies de l'expression humaine, naît de cet effort du mental, dans sa forme interprétative, pour regarder toujours par-delà l'objet, et même derrière lui, et pour évoquer, en s'inspirant d'un « quelque chose » qui nous attendait au cœur même de cet objet, son langage et son rythme infaillibles. Cette intériorité constitue l'apothéose de tout grand langage poétique. Et cela demeure vrai dans tous les cas : que le poète, tel Homère, observe les objets physiques et le dynamisme de l'action, ainsi que la pensée et l'émotion extériorisées qu'ils projettent sur les remous superficiels de la vie ; ou, suivant l'exemple de Shakespeare, qu'il contemple les flots jaillissants de l'esprit-de-vie – ses

formes, ses caractères, ses passions, ou les vagues de sa pensée et de ses réflexions cherchant à interpréter leur propre réalité; ou encore, qu'entièrement ou en partie détaché il suive le jeu de l'intellect visionnaire, le jeu de la raison inspirée ou les appels de l'âme-de-désir en l'homme qui aspire avec ardeur à goûter le délice des choses au sein du double tissu de notre existence et de ses myriades de fils multicolores. Les fruits de cette poésie, et son style, sont des plus divers, ils changent selon la profondeur que nous atteignons dans notre quête pour ce quelque chose, en nous, que dissimulent, couche après couche, les nombreux plans intermédiaires, mais qui en eux tous se dévoile et se donne merveilleusement, bien qu'il semble toujours se retirer, invitant à la quête et la découverte de nouvelles profondeurs; ils changent aussi selon que l'œil s'attarde ou non sur son objet, ou qu'il s'en affranchit pour déceler un plus grand sens dont l'objet n'est que le symbole saisissable; ou selon que nous sommes retenus par notre moyen d'expression ou passons au travers pour surprendre quelque vérité de la chose unique en tout qui projette dans ces diverses enveloppes les multiples splendeurs de ses formes, de ses couleurs, de ses suggestions d'idées et de sons, et qui pourtant demeure une en toutes choses pour l'âme qui peut découvrir son unité éternelle.

Mais cette nouvelle vision des choses prend tout d'abord la forme d'un effort pour traverser l'objet et le milieu, pour s'en servir seulement comme d'instruments suggestifs et passer au-delà de la force-de-vie et de l'émotion, de l'imagination et de l'idée; le poète refuse d'être arrêté par ces choses, mais en même temps il sait tirer parti de l'accent le plus profond de la vie, de la force intérieure libératrice de l'émotion, de la plongée la plus secrète de l'imagination ou du pouvoir le plus incisif de ses formes, de ses couleurs, de ses symboles, de la subtilité la plus intime et pénétrante

de l'idée, pour arriver, en quelque sorte, au sens-de-l'âme, au son-de-l'âme, et, si possible, au mot-de-l'âme interprétant une vérité plus profonde et plus révélatrice encore au cœur de tous leurs objets. Dans la poésie la plus récente, dans celle qui compte en tout cas, on trouve, à divers degrés, cet accent, cette force, cette façon de faire pression sur le son, le mot et la vision, et malgré de fréquents détours par d'étranges, obscurs et tortueux sentiers, malgré l'obstruction due à l'obstination de l'âme-de-désir superficielle, malgré la pesanteur de l'intellect – ces deux pouvoirs intérieurs auxquels l'humanité moderne a donné, en les développant, une souveraineté démesurée –, cette poésie fait de grands efforts pour voir « le plus intime de la façon la plus intime », et quand elle parvient à s'affranchir, elle laisse s'envoler des voix animées d'un pouvoir et d'une vision suprêmes, d'une suprême pureté. Et ce à quoi elle doit finalement aboutir – si jamais elle va jusqu'au bout de son effort, si elle ne s'arrête en chemin ou ne se laisse séduire par quelque charme nouveau – doit être la vision directe de l'âme par l'âme ou du moi partout, dans la libre puissance de sa vision : vision directe auxquels les Indiens ont toujours aspiré, *âtmani âtmânam âtmanâ*, et qui n'est pas une exigence sensuelle, imaginative, intellectuelle ou vitale, mais une Puissance plus grande qui se sert de ces pouvoirs et les surpasse – la vision affranchie que l'Âme a d'elle-même en toutes choses et la joie que lui procure sa propre élévation, sa propre lumière, sa propre beauté. C'est cette tournure d'esprit qui s'exprime aujourd'hui, mais ce n'est encore qu'un effort, elle n'est pas pleinement maîtrisée. C'est tantôt un bégaiement, tantôt un chant d'une douceur frêle, délicate et subtile, ou chargée d'une première brassée de suggestions – rares ou profuses – mais qui attendent encore la splendeur du chant souverain qui s'élèvera dans la lumière de l'esprit :

So pure that it salutes the suns,
The voice of one for millions,
In whom the millions rejoice
For giving their one spirit voice.²

Pour être poétiquement efficace, la vision la plus intime doit pouvoir tirer d'elle-même le mot et le son les plus intimes, elle doit trouver la pureté lumineuse de ses pas ou l'insondable secret de son mouvement : sa plus profonde expression. Le rythme est l'élément le plus puissant, le fondement même de l'expression poétique, et bien que la plupart des poètes modernes dépendent, ou en tout cas s'appuient plus largement sur la force de la pensée et du contenu que sur les suggestions musicales supérieures du rythme – Shelley, Swinburne et Yeats sont des exceptions –, il est toujours nécessaire, chaque fois que changent de façon substantielle l'esprit et le mobile qui en constituent l'essence, que se transforme également la base même de l'art poétique, surtout lorsque celui-ci a un but spirituel plus subtil. Car alors le mouvement rythmique acquiert une importance nouvelle. Que ce soit comme une aide pour faire ressortir, par le sens subtil de la cadence, la suggestion spirituelle totale, ou, dans l'art suprême, un moyen d'attirer, depuis les profondeurs, à l'instar de la grande musique, le déferlement ou le jaillissement du mouvement et du cri infinis de l'esprit, et de porter tel un joyau de lumière sur son sein le premier flamboiement du mot révélateur indiscutable, il faut persuader ce mouvement rythmique de trouver une nouvelle unité de mesure et d'expression ; alors la pensée renverra l'écho du son originel de l'Idée. Aussi trouvons-nous dans le mouvement de cette poésie les prémices, parfois même les premières lueurs d'un tout autre esprit. Certes, ces poètes recourent le plus souvent aux vieux mètres établis, ou à des variantes ; et quand

ils s'en écartent, ils ne s'éloignent guère de la base familière : mais, pour ce qui concerne leur principe intrinsèque, l'emploi qu'ils font de ces structures rythmiques nous emporte aussi loin que possible de la méthode de leurs aînés. Ce changement pourrait se décrire en ces termes : une subordination plus complète de l'accentuation métrique à la suggestion intérieure du mouvement rythmique. Jadis, les poètes dépendaient beaucoup de la chute du mètre, faisaient grand cas de la forme extérieure, tiraient parti de toutes les astuces possibles, et imprégnaient cette forme des tonalités de la vie ou de la pensée, ou de l'exaltation de la chose qui s'était emparée d'eux et les pressait de s'exprimer. Les vers suivants de Shakespeare sont un suprême exemple de ce style :

Wilt thou upon the high and giddy mast
 Seal up the ship-boy's eyes, and rock his brains
 In cradle of the rude imperious surge,³

ou celui-ci, de Milton :

Those thoughts that wander through Eternity,⁴

ou l'un quelconque de ses vers au déroulement majestueux, l'une quelconque de ses périodes qui font songer à de la musique d'orgue, et pourraient à merveille illustrer ce principe. Pope et Dryden avaient trop compté sur la mesure et finirent tout simplement enchaînés à la monotonie d'un effet métrique nettement marqué. Les poètes suivants revinrent aux plus grandes libertés symphoniques, et les utilisèrent de façon nouvelle. Mais le principe restait le même. Ainsi Shelley s'écriera :

Rarely, rarely, comest thou,
 Spirit of Delight!⁵

et Wordsworth :

For old, unhappy, far-off things,
And battles long ago, –⁶

Dans ces deux exemples, la base ordinaire est utilisée avec la profonde simplicité d'une seule sonorité, et un accent mélodieux ; ailleurs, au contraire, la sonorité tire le meilleur parti possible de la forme, comme ici :

And wild roses, and ivy serpentine,⁷

ou dans ces deux vers :

Breaking the silence of the seas
Among the farthest Hebrides.⁸

Le fondement de la poésie ancienne évoque tantôt une marche – promenade ou pas cadencé –, tantôt un flot mesuré, un roulement ou un déferlement ; ou encore, chez les rythmiciens moins doués, un petit trot, un sautilllement, un galop ; mais même dans les mouvements les plus libres, l'accentuation métrique prédomine. Dans le nouveau mouvement, la base demeure, mais quel que soit le spectacle qu'elle nous offre, elle perd de son importance et tend à jouer les seconds, voire les troisièmes rôles. L'accent tonal a pris possession, parfois même conquis l'accent métrique. Une intonation spirituelle, non contente d'emplir ou, quand elle est des plus fortes, de submerger la forme métrique, insiste pour la prendre en elle-même et la porter au lieu d'être portée par elle. Tel est le secret de sa mélodie ou de son harmonie. On perçoit ici les notes qui annoncent l'arrivée – ou peut-être seulement les premières suggestions – d'une nouvelle musique.

Dépendre principalement de l'accent métrique est une méthode qui, entre des mains énergiques, peut susciter des rythmes superbes. Mais elle a ses limitations, et différents poètes ont essayé, chacun à sa manière, d'y échapper. Milton varie les pauses, fait surgir les raz de marée de ses vastes et vibrantes harmonies, Swinburne frappe les cymbales de ses allitérations, dans le déluge des assonances lyriques, Browning s'en sort par une sorte de rudesse calculée. Shakespeare lui-même, qui se sentait poussé à accumuler les suggestions vitales et intellectuelles, brisa tout bonnement l'échine, et toutes les articulations, de son instrument, et le tortura jusqu'à tirer de ses formes des harmonies magistralement irrégulières, chargées parfois d'un immense pouvoir – procédé dont nous pourrions peut-être trouver les conséquences logiques, et lointaines, dans les vers libres de Whitman. Mais ces poètes plus récents, quel que soit le procédé métrique utilisé, dépendent de quelque chose d'autre : d'une méthode qui, lorsqu'elle est parfaitement limpide, devient un principe de pure intonation.

Les vers blancs de Phillips, dont la forme est très originale, sont bâtis sur ce principe. Le poète s'assure d'abord de sa base : une forme métrique – la plus simple, directe et docile possible – qu'il lui soit loisible d'assouplir au maximum, en supprimant, ajoutant, déplaçant les accents à son gré, ou, au contraire, leur accordant une importance extraordinaire afin de créer une impression d'espace, de quelque chose qui pèse et s'attarde, ou un écho d'une durée infinie. Mais le but est le même : laisser le champ libre au jeu des tonalités. Les quatre vers suivants forment un tout :

The history of a flower in the air,
 Liable but to breezes and to time,
 As rich and purposeless as is the rose :
 Thy simple doom is to be beautiful,⁹

Dans chacun de ces vers il n'y a que trois accents – on serait tenté de dire deux et demi pour le dernier ; un petit nombre de syllabes quantitativement longues en constitue le support concret – comme si la quantité essayait de retrouver sa place d'honneur dans un langage basé sur l'accentuation –, et le reste est une variation de tonalités mineures. On trouve aussi, parfois, un foisonnement de syllabes longues et accentuées, assemblées selon de multiples combinaisons, denses et largement espacées comme ici :

The fiery funeral of foliage old,¹⁰

ou dans ce vers,

With slow sweet surgery restore the brain,¹¹

ou encore dans ceux-ci :

The vault closed back, woe upon woe, the wheel
Revolved, the stone rebounded ; for that time
Hades her interrupted life resumed.¹²

Tels sont les moyens employés – il en est d'autres –, mais tous ont à leur base le même principe de libre intonation. C'est elle qui construit la poésie, elle qui donne au vers sa vraie forme ; la structure métrique, tenue de devenir et de réaliser ce que choisit la tonalité, ce qu'exige l'intonation de la pensée la plus intime, est un instrument souple et un frein nécessaire – car même relâchée ou librement espacée, elle n'admet point de rupture –, mais elle n'est plus une entrave, et le poète ne le ressent même pas vraiment comme une limitation. Cela signifie qu'un certain rythme de la pensée, un rythme de l'esprit vibre quelque part en lui, et qu'en

l'évoquant, il l'impose consciemment à son instrument extérieur avec une impérieuse souveraineté; il ne l'obtient pas, comme les anciens maîtres, après avoir observé fidèlement les principes de l'harmonie métrique.

Les autres poètes utilisent une méthode extérieure différente, moins libre et moins puissante, mais un principe identique émerge, avec plus ou moins d'intensité, comme si cela répondait à quelque nécessité spirituelle. La poésie de Meredith relève d'une technique antérieure; elle observe scrupuleusement les règles du mètre, mais on voit déjà poindre l'élément plus subtil: la cadence prend un tour assez curieux, elle se trouve constamment obligée de servir la tonalité d'âme dominante de la pensée et de la vision, de servir ses moindres caprices, comme en témoignent les quatre vers de *The Lark Ascending** cités plus haut. On remarque en outre une tendance à créer de longs espaces, des tonalités traînantes où la sonorité du mètre reste flottante et semble toujours sur le point de sombrer au tréfonds de l'océan de l'intonation intérieure, comme ici :

Through widening chambers of surprise to where
 Throbs rapture near an end that aye recedes,
 Because his touch is infinite and lends
 A yonder to all ends, —¹³

Ces vers illustrent assez bien la tendance générale et l'origine de ce principe spirituel du rythme. A.E. n'est pas un grand rythmicien, il est trop préoccupé par sa vision. Il est un voyant de la vérité plus qu'un écoutant de la vérité de l'Esprit, mais quand il lui arrive de l'entendre, quand il a la *shruti*, d'une façon ou d'une autre, et sans faire les frais d'aucun artifice, la pleine intonation spirituelle s'élève et s'empare de la musique.

* « L'Essor de l'Alouette ».

Un seul exemple suffira :

Like winds or waters were her ways :
They heed not immemorial cries ;
They move to their high destinies
Beyond the little voice that prays.¹⁴

Et chez Yeats, suprême artiste du rythme, cette intonation spirituelle est le secret même de toutes ses mélodies et harmonies les plus subtiles, et se révèle aussi bien dans les vieux mètres ordinaires – qui, entre ses mains, cessent de paraître vieux et ordinaires – que dans de nouvelles et délicates tournures poétiques. Nous la percevons dans ses vers blancs – dans celui-ci, par exemple, pris au hasard :

A sweet, miraculous, terrifying sound, –¹⁵

ou dans l’envol ardent de ce couplet sur la flamboyante multitude :

That rise, wing above wing, flame above flame,
And like a storm cry the Ineffable name.¹⁶

ou dans la lente musique de ces pas errants :

In all poor foolish things that live a day,
Eternal Beauty wandering on her way, –¹⁷

Mais surtout dans ses élans lyriques :

With the earth and the sky and the water, remade, like a casket
of gold
For my dream of your image, that blossoms, a rose in the deeps
of my heart.¹⁸

Alors parvient à notre oreille l'imperceptible musique qui berce la mélodie vocale, la chanson inouïe, ou entendue seulement derrière ces voix et dans le silence intérieur. En saisir quelque écho est le privilège de la musique, mais c'est aussi le plus haut dessein du rythme poétique.

Par-delà toute analyse, et quels que soient les moyens établis dont nous nous soyons pourvus, c'est vers cela que la poésie doit s'orienter, cela qu'elle doit tenter sans relâche si elle veut déboucher soudain dans ce nouveau royaume. Il ne s'agit pas ici d'adapter le mètre au sens intellectuel ni même au sens émotif, ni de le couler dans les moules de la vie, mais de se saisir d'un certain son, d'une certaine intonation de la voix de l'âme, percevoir ces *chhandas* lyriques ou épiques, ces amples ou simples mesures de sa méditation et de sa création qui, comme l'exprimait l'ancienne théorie védique, créent, déroulent et soutiennent tous les pas de l'univers. Cette musique, ce chant intérieur où la forme apparente devient un moyen et une suggestion extérieurs subtils – le pouvoir formateur, lui, est d'une tout autre nature, il offre un accompagnement spirituel, et c'est la vraie chose que nous devons écouter –, découvre au moins une ligne musicale qui peut nous conduire à cette audition supérieure dont les vagues portent le verbe inspiré d'une plus haute vision. Car la tonalité musicale de la poésie ancienne est simplement sensuelle, émotive, intellectuelle ou vitale, et la cadence spirituelle ne prend corps que lorsque ces tonalités sont portées à leur plus vive intensité; mais ici, nous percevons les premières notes d'une intonation spirituelle directe.

CHAPITRE 22

La poésie anglaise récente – 3

Il peut s'avérer difficile de percevoir d'emblée le changement rythmique qui distingue la nouvelle poésie de l'ancienne, car c'est, en son esprit plus qu'en son corps, quelque chose de subtil, une naissance obscurcie par l'adhésion extérieure à la tournure et à la méthode apparentes des vieilles formes. Mais il y a aussi un changement, plus immédiatement tangible, dans le langage de cette poésie, dans cette fusion de la substance concentrée de l'idée et de l'essence transmutatrice du langage que nous appelons le style poétique. Là encore, pourtant, si nous voulons saisir toute la portée de l'évolution du langage poétique au sein d'une langue particulière, nous devons fixer notre regard sur les choses plus subtiles de l'esprit, sur les changements intérieurs essentiels ; car ce sont eux qui déterminent tout le reste et sont le cœur de toute la question. On fait en général peu de cas de la psychologie du génie poétique. On se contente de dire que les mots du poète sont le langage de l'imagination ou qu'il œuvre par inspiration. Cette explication est insuffisante ; car il y a bien des genres d'imagination et l'inspiration touche le mental à différents niveaux et traverse différentes couches intermédiaires avant de jaillir par les portes de l'imagination créatrice. Quand nous parlons d'inspiration, nous voulons dire que l'impulsion qui nous incite à créer, à proférer le poème, provient d'une source supraconsciente, au-dessus de la mentalité ordinaire, en sorte que ce qui est écrit ne paraît plus être la fabrication du mental cérébral, mais quelque chose de plus souverain qui d'en haut s'est déversé en nous, ou

dont le souffle nous a pénétré. C'est cette possession par le divin *enthousiasmos* dont a parlé Platon. Mais il est rare que le mot entier surgisse directement de cette source, de cette caverne où naît la lumière, déjà tout formé et portant le sceau immaculé de son origine divine. D'ordinaire, il passe par un processus secondaire dans le mental cérébral, reçoit peut-être son impulsion et sa substance encore informe d'en haut, mais leur fait subir un changement intellectuel ou tout autre changement que réclame notre milieu terrestre. En vérité, un tel changement s'accompagne toujours d'un pouvoir plus grand né de l'exaltation de cette emprise plus puissante, mais porte aussi la trace de nos mortels alliages. Et le caractère, la valeur et la force du verbe poétique varient suivant l'action des parties de notre mentalité qui dominent tandis que s'opère le changement : le mental vital, le tempérament émotif, l'intellect imaginatif ou réflexif, ou l'intelligence intuitive supérieure. La théorie tantrique du Langage, conçu en tant que vision inspirée et déesse créatrice trônant sur les centres de l'âme sous diverses formes et sur des plans de plus en plus élevés, devient ici une vérité de notre être concrète et lumineusement perceptible. Mais il y a aussi, en nous, un intermédiaire direct entre cette mentalité divine et la mentalité humaine, un mental de l'âme intuitif qui soutient tout le reste; il prend part à la transmission comme à la création formelle, et c'est quand son action se fait ouvertement sentir, quand il révèle son toucher créateur ou fait entendre sa voix qui transmet les vérités de l'âme, que le langage prend une tonalité vraiment immortelle et que nous atteignons aux sommets de la création. Et ce sont les époques où, dans le mental d'un peuple, jaillit l'enthousiasme ou se manifeste l'action paisible et majestueuse d'un pouvoir intuitif transmettant les inspirations ou les révélations de l'esprit, qui font les grands âges de la poésie.

Dans la littérature anglaise, ce fut l'époque élisabéthaine. Le langage poétique y prit la résonance et la tournure d'un pouvoir intuitif direct, ses visions possédaient une plénitude naturelle, son expression une marque divine qu'il n'avait pas auparavant et qu'il ne devait plus retrouver tout à fait par la suite. Même les poètes mineurs de cette époque sont touchés par ce pouvoir ; mais dans l'œuvre de Shakespeare, il coule à flot et se condense pour former la masse somptueuse et foisonnante d'une œuvre et d'un verbe intuitifs pratiquement sans égal dans toute la poésie mondiale. Pour mesurer la différence, il suffit de comparer les meilleurs passages de l'œuvre de Chaucer, ou ceux des poètes ultérieurs, et les vers les plus ordinaires de Shakespeare, et de sentir, en notre être intuitif, l'effet qu'ils peuvent avoir sur celui qui les écoute. De la limpidité naturelle et juste de Chaucer, par exemple, qui transparaît dans le vers suivant :

He was a verray parfit gentil knight,¹

passons à la saisie rapide du mot intuitif indiscutable de Shakespeare, à la tournure qui d'un mot écarte les voiles et nous fait immédiatement accéder à la vision directe de la chose qu'il nous montre :

Of moving accidents by flood and field,
Of hair-breadth 'scapes i' the imminent deadly breach,²

Ce que Shakespeare veut nous dire est très simple, et il le dit, comme Chaucer, de la façon la plus directe, irréprochable, magistrale ; et pourtant ce langage direct est d'une tout autre nature. La différence est immense : le langage de l'un prend sa source dans l'intellect poétique, et ce que nous aimons en lui, c'est l'expression juste et agréable ; chez l'autre, les mots,

si l'on peut dire, pénètrent les entrailles de la vision et ne s'arrêtent pas une fois l'objet mesuré, éclairé; ils en évoquent la qualité profonde et nous font sentir d'emblée la fibre vitale la plus intime et le frémissement de la vie qu'ils décrivent et interprètent. Ce qui différencie ces deux poètes, ce n'est pas tant l'ampleur de leur génie, que sa source. Le langage de Shakespeare est une pure merveille, c'est quelque chose d'unique; impérial, son mental intuitif règne sans faillir un seul instant, regardant non seulement la vie, mais au cœur de la vie; en son mental, à nul autre pareil, jouent des myriades de pensées, et son langage prend, comme la vie elle-même, d'innombrables tonalités. Mais surtout, il y a chez lui cette disponibilité intuitive, toujours prête à percer l'apparence des choses, à saisir le mot à l'affût au cœur des choses elles-mêmes, à l'en extraire – et c'est là presque toujours son secret. S'il avait su mieux analyser sa propre création, Shakespeare aurait pu dire que son secret n'était pas simplement de tendre un miroir à la Nature, mais que :

It was my hint to speak, such was the process.³

Dans la poésie de Shakespeare, nous sommes tout de suite frappés par les vers et passages où un mot, saisi et extrait, exprimé de la sorte, est immédiatement suivi par un autre, puis un autre analogue; dans une seule phrase aux suggestions multiples, ils s'assemblent, fusionnent même, se traversent – style typiquement shakespearien dont les autres poètes ne peuvent s'approcher que par moments. De tels passages nous reviennent en mémoire, comme le soliloque sur le sommeil ou les vers célèbres de Macbeth :

Pluck from the memory a rooted sorrow,
Raze out the written troubles of the brain

And with some sweet oblivious antidote
Cleanse the stuff'd bosom of that perilous stuff
Which weighs upon the heart.⁴

Shakespeare emploie souvent un style infiniment imagé, mais ces images ne sont pas, comme chez tant d'autres poètes, décoratives, ni ne sont introduites pour imposer et « visualiser » le sens intellectuel ; plus immédiatement révélatrices, elles appartiennent en propre à la chose dont il parle, et sont davantage la réelle substance du fait lui-même que des images proprement dites. Mais Shakespeare peut également s'exprimer d'une façon plus limpide et fulgurante encore, moins profuse, moins imagée, mais tout aussi révélatrice. Dans ces vers, par exemple,

She should have died hereafter ;
There would have been a time for such a word, —⁵

l'expression est animée du même esprit intuitif profond et pénétrant. Il arrive aussi que les deux manières se côtoient et se soutiennent mutuellement, comme ici :

I have lived long enough : my way of life
Is fall'n into the sear, the yellow leaf,⁶

ou se fondent, comme dans le dernier discours de Marc-Antoine :

I am dying, Egypt, dying ; only
I here importune death awhile, until
Of many thousand kisses the poor last
I lay upon thy lips.⁷

Toutes, cependant, ont une chose en commun : elles portent la marque distinctive du mental intuitif, de son action prompte

et puissante ; en outre – et c'est la distinction importante – ce médiateur entre l'esprit secret et notre mentalité superficielle ordinaire, œuvre toujours en lui au moyen de la vision-de-la-vie et par-derrrière, afin de susciter l'impression vitale, la psychologie vitale, le cœur de vie de la pensée, l'émotion, l'action ou la chose vue dans la Nature.

Le mouvement qui suivit délaissa ce pouvoir que Shakespeare et les Élisabéthains avaient insufflé à la poésie anglaise ; il se mit en quête d'un langage qui fût taillé avec toute la précision de l'intellect poétique ou pût s'emplier de toutes ses suggestions. Ce sacrifice eut au moins une utilité : il permit de purifier le langage, d'éliminer les artifices et l'extravagance de l'art élisabéthain, d'éclairer les fondements de la pensée, et si l'on fit un retour au langage ordinaire, ce fut pour le rehausser afin qu'il pût servir d'instrument à l'imagination poétique. Mais la poésie perdit alors le caractère direct de la vision intuitive et la puissance spontanée de l'expression shakespearienne. Dans un passage remarquable, Gray constate cette perte et s'en désole, mais il n'en décèle ni la cause, ni la nature. Lui-même tenta parfois, à sa façon et dans le cadre d'un langage intellectualisé, de recouvrer un peu de ce pouvoir. Ses successeurs trouveront ailleurs leur compensation, par une intensification de la pensée et de l'imagination éclairées ; mais la substance fondamentale du langage semble avoir irrémédiablement changé, et son esprit et sa facture plus ténus imposent aux explorations audacieuses de l'intuition les restrictions et les limites modératrices de l'intelligence imaginative. Ces vers de Shelley :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought,⁸

ou de Keats :

A thing of beauty is a joy for ever,⁹

ou de Keats encore :

To that large utterance of the early Gods,¹⁰

et de Wordsworth :

the heavy and the weary weight
Of all this unintelligible world,¹¹

indiquent la force, la hauteur et la mesure de ce style poétique qui, s'il est souvent limpide et vigoureux, ample et lumineux, ne sait plus, avec la même intensité, nous surprendre et nous exalter. La poésie anglaise s'est éloignée du grand jaillissement élisabéthain et s'est rapprochée de la mentalité et du style des poètes grecs et latins et de leurs héritiers spirituels, tout en gardant, notons-le, quelque chose de l'ancien pouvoir, une tournure subtile et intime, la puissance du feu et de l'éther qui lui est devenue naturelle, et qu'elle ne possédait pas à ses débuts, car c'est un legs de la langue shakespearienne. Cette base intellectuelle transmuée par l'imagination sur laquelle repose le langage poétique demeurera inébranlable jusqu'à la fin de l'ère victorienne.

Mais en même temps, il se produit parfois un certain effort pour recapturer la puissance et l'intensité shakespearennes, qui sont alors accompagnées d'un élément nouveau et supérieur dans le fonctionnement de l'inspiration poétique. Quand nous essayons de lui donner un nom – chose que le poète lui-même ne fait que rarement avec succès, car l'instinct créateur, en général, n'a cure de s'encombrer d'une conscience de soi trop intellectualisée –, nous constatons que c'est une tentative pour recouvrer la plénitude et la tournure illuminatrice de l'expression intuitive directe, mais à un niveau plus subtil, plus pur et plus élevé. L'intellect éclairé

observant la vie d'en haut dépasse déjà le niveau du mental vital et émotif, qui répond plus promptement et plus énergiquement aux sollicitations de la vie, mais se laisse prendre à ses rets. Si l'on peut amener le pouvoir intuitif direct à fonctionner sur le plan situé juste au-dessus du mental pensant ordinaire, là où ce mental, par le biais de l'intelligence intuitive pleinement développée, s'ouvre à une masse et une subtilité de lumière supérieure et supra-intellectuelle, il révélera et nous inspirera des choses plus puissantes et profondes que lorsqu'il lui faut agir de par-derrière le mental – même le mental pensant de la vie le plus intense, animé de sa vision et de son sentiment vitaux. Car sur ce plan inférieur nous touchons seulement, comme chez Shakespeare, à l'esprit de la vie, à tout son pouvoir de pensée vitale et à toute la puissance de ses passions et de ses émotions; mais là, nous toucherons à l'esprit plus grand qui embrasse la vie et nous montre en même temps tout ce qui est derrière la vie, tout ce qu'elle signifie obscurément et s'efforce d'exprimer dans des actions et des pensées confuses. Nous trouvons les premiers signes magiques de cet effort et de cette chose nouvelle chez les poètes pré-victoriens, comme en témoignent les vers suivants de Wordsworth :

And beauty born of murmuring sound
Shall pass into her face,¹²

On en distingue aussi, dans la poésie de Keats notamment, une première approche et la recherche naissante d'un style approprié :

Deep in the shady sadness of a vale
Far sunken from the healthy breath of morn,
Far from the fiery noon, and eve's one star,¹³

Parfois aussi, mais plus rarement, la chose elle-même surgit tout à coup, comme dans ces vers :

solitary thinkings; such as dodge
Conception to the very bourne of heaven,¹⁴

ou dans celui-ci :

The journey homeward to habitual self.¹⁵

Ces vers de Keats ont une qualité shakespearienne, ils ont recouvré le mot direct et révélateur, l'image intime du style intuitif accompli, mais ils pénètrent dans un monde de la pensée et de la vérité intérieure différent de celui de Shakespeare; en traversant et dépassant l'intellect distancié, cette poésie atteint aux frontières du royaume d'un autre moi, un moi plus grand que le moi-de-la-vie, bien que la vie y soit incluse et intégrée à la vision plus profonde du moi. Chez les poètes victoriens, nous observons parfois une tendance similaire, exprimée avec une force plus péremptoire, mais moins heureuse; car elle est alourdie par une croissante intellectualité: chez Browning par les solides efforts de l'intelligence analytique, chez Tennyson par une prédilection pour les tournures soignées – sans plus –, ou pour les tons artistiques riches et brillants. Parfois, certes, ce langage nouveau se fait entendre, comme dans ce vers des *Lotos-Eaters*, –

Portions and parcels of the dreadful Past.¹⁶

mais il n'est pas abouti, il se cherche encore, frappant de façon intermittente aux portes de la vision et de l'expression intuitives supérieures.

Dans les œuvres plus récentes, c'est précisément la reconquête de ce suprême pouvoir d'expression, sur un plan plus sublime et plus subtil, qui, lorsqu'on aborde cette poésie pour la première fois, nous laisse surpris et comblés, comme devant une soudaine découverte. Ce pouvoir n'est pas complet, ni général; c'est un premier rayon qui luit au-dessus des cimes déjà atteintes par l'expression poétique, où elle s'était solidement établie, et qui s'élève vers son propre royaume. Mais il est présent et s'exprime avec une relative abondance, vibrant de toute son intensité. Nous le trouvons chez Meredith. Quand il parle de « la Couleur, fiancée de l'âme », il saisit l'image intime et révélatrice de ce style intuitif plus sublime et plus plein. Ou quand il décrit ainsi l'alouette :

silver chain of sound,
Of many links without a break :¹⁷

Ou dans ces vers :

nor know they joy of sight,
Who deem the wave of rapt desire must be
Its wrecking and last issue of delight,¹⁸

où il trouve la tournure parfaite du verbe intuitif direct exprimant la pensée, avec ses suggestions riches et profuses – dans le dernier vers, il n'est pas loin du style shakespearien –, ainsi que son langage plus clair et plus limpide, comme ici :

The song seraphically free
From taint of personality ;¹⁹

Dans les vers suivants, on le sent prêt pour une interprétation intuitive et intensément spirituelle de la Nature.

Dead seasons quicken, in one petal-spot
Of colour unforgot,²⁰

On le trouve aussi chez Phillips, quand il écrit :

Dreadful suspended business, and vast life
Pausing.²¹

ou quand il évoque les arbres,

Motionless in an ecstasy of rain.²²

Chez les poètes irlandais, cette filiation shakespearienne est moins marquée, encore que Yeats, parfois, emploie un style, différent certes, mais non sans correspondances. Cet élément nouveau, ils l'expriment selon leur génie propre, par une parole visionnaire, belle et délicate, et par une intuition qui pénètre au cœur secret des choses, comme dans les vers suivants de A.E. :

Is thrilled with fires of hidden day
And haunted by all mystery,²³

ou dans les vers de Yeats que nous avons cités plus haut, ou, pour en donner un dernier exemple, dans celui-ci :

For God goes by with white foot-fall.²⁴

Ce style et cette substance retrouvent quelque chose qui s'était perdu, et ont en même temps un caractère original, riche d'éléments nouveaux prêts à féconder la littérature anglaise.

Nous nous contenterons d'indiquer l'existence de ce nouveau pouvoir du langage poétique. Néanmoins, il reste à en déceler la source et à voir de quelles possibilités d'élargissement du

royaume de l'interprétation poétique il nous avertit. En vérité, il avertit de grandes choses, plus grandes que tout ce qui a été réalisé jusqu'à ce jour, et il représente déjà lui-même un plus haut accomplissement – quels que puissent être, par ailleurs, la force et le génie individuels. Shakespeare demeure – mais le demeurera-t-il toujours? – de loin la plus immense figure de la poésie anglaise; et pourtant, si incomparable soit son génie, il reste au poète de plus grandes choses à voir, et à dire, que n'en vit et n'en dit jamais Shakespeare. Or cette poésie nouvelle nous indique le chemin où elles se trouvent et les portes qui peuvent s'ouvrir sur leur secrète demeure, leur foyer de lumière et de révélation.

La poésie anglaise récente — 4

Nous avons indiqué, autant que nous l'avons pu, la signification centrale que revêtent à nos yeux l'esprit et la substance qui, inspirant et façonnant cette poésie nouvelle, en font l'originalité. Cet élément rehausse le pouvoir du style poétique qui en vient à exprimer l'intimité et le caractère directs de l'intuition, et le presse d'invoquer une loi différente pour régler son mouvement. Mais il faut ici nous y arrêter plus attentivement, afin de voir plus clairement ce vers quoi nous nous dirigeons. Le changement qui s'annonce — ou qui fait en tout cas effort pour se produire —, prend l'apparence d'un approfondissement et d'un élargissement vaste et subtil du mental pensant de l'humanité. La façon de voir, de sentir, d'apprécier, d'interpréter la vie, la Nature et toute l'existence, est devenue à la fois plus pénétrante et plus proche, plus intime. Au milieu, et même jusque vers la fin du dix-neuvième siècle, on vit la pensée s'épanouir, à sa manière, surtout dans son champ et sa diversité, ou comparée à celle des âges précédents; mais elle était perçante plus que profonde, et même dans ses efforts de pénétration, demeurait superficielle. Elle recherchait ses aliments sur un vaste territoire, mais ne volait pas très haut dans l'immensité de l'espace ni ne plongeait dans l'étendue des océans. C'est dans le mouvement si déterminant de la pensée philosophique actuelle que cette différence apparaît peut-être le plus clairement. Rebutée par ces limitations, elle rejette en effet la suprématie de l'intellect et cherche le secret des choses dans l'intuition, dans les suggestions les

plus intimes de la vie, dans la volonté et le principe d'action intérieurs. Et, à travers ces choses, elle nous indique, plus ou moins obscurément, l'existence d'un esprit ou moi, d'un ineffable « quelque chose » supraconscient, ou, pour le moins, supérieur à notre mental et notre raison intellectuels. Le dix-neuvième siècle était intellectuel, il n'était pas intuitif; il était critique plutôt que créateur, ou créateur surtout par la force constructive du mental critique – critiquement constructif, pourrions-nous dire, plutôt que créatif par une vision intérieure et une interprétation directes. Il observait avec curiosité le phénomène de la vie et de la Nature, s'intéressait à toutes sortes de choses, était patient, précis, analytique dans sa méthode d'investigation, occupé et préoccupé par de multiples problèmes, animé de grandes passions humaines et démocratiques, attiré par les idéaux intellectuels; mais il insistait surtout sur l'aspect mécanique et extérieur des choses, et dans son sentiment esthétique, il se montrait certes curieux et inventif, mais manquait de profondeur et de grâce. Il a beaucoup observé le corps et la vie et les idées dynamiques, mais ne s'est guère tourné vers l'âme et l'esprit plus profonds des choses. La poésie n'a pas manqué de subir l'influence de cette nouvelle tournure du mental humain : elle s'est montrée brillante, curieuse, attentive, inventive, intéressée et intéressante; parcourant une large étendue de sujets, observatrice perspicace, voire analytique, ou d'une beauté recherchée, exprimant même un certain idéalisme intellectuel, elle a toujours manqué de grandes envolées, de force jaillie des profondeurs, de puissantes ou délicates suggestions spirituelles. Ou ces occasions furent rares : une suggestion ici, un indice là, isolé, nous en donnaient quelque avant-goût. La pensée prit une immense importance, mais la création manquait de grandeur, d'émotion profonde, de spontanéité.

Le mental et l'âme de l'humanité, profitant de ce qu'ils ont acquis durant un siècle d'activité et de bouleversements intellectuels, vont aujourd'hui de l'avant, vers des sentiments plus profonds, vers une force de la pensée, une force de vie plus intérieures. Le point de vue intellectuel est peu à peu transcendé, ou se hausse jusqu'à un pouvoir qui le dépasse. Il traverse le domaine du mental observateur et de la raison réflexive et s'oriente vers une expérience intime de son moi, passe de la pensée à la vision, de l'expérimentation intellectuelle à l'expérience intuitive, de la vie et de la Nature tels qu'elles sont observées par l'œil de l'intellect dans leurs apparences, à la vie et à la Nature telles qu'elles sont vues et senties par l'âme dans leur esprit et leur réalité. L'humanité est encore pleinement engagée dans ce processus de réflexion et de recherche, et elle met un accent considérable sur le pouvoir mental; mais elle est aujourd'hui, à nouveau, en quête de son âme, en quête de l'esprit et de la vérité plus profonde des choses, bien que son approche soit très différente de celles des précédents âges culturels et que son mental ait, en général, acquis une subtilité et un pouvoir plus grands, à défaut d'un plus grand pouvoir spirituel – mais cela aussi paraît inéluctable. Pour reprendre une expression déjà citée, c'est la recherche de notre moi le plus intime, et déjà la tentative pour trouver – sans y être encore tout à fait parvenu – la façon la plus intime de le sentir, de le voir, de le concevoir et de l'exprimer. Ce changement, reflété dans la poésie de notre temps, ne prend pas la forme d'un virage abrupt, ni d'un rejet du passé proche où il a pris naissance; c'est un déploiement rapide de nouveaux points de vue, un rejet des restrictions et des limitations, des masques et des superficialités, une transformation par l'irruption d'une nouvelle force de l'âme qui prend possession des gains de l'âge intellectuel, les complète en un éclair et les projette et les baigne dans un

jeune flot de lumière, nous donnant une perception plus intime et plus étendue de leur signification. Toute notre vision et notre sentiment de l'existence se sont approfondis pour atteindre à une plus grande subjectivité. Car la subjectivité du dix-neuvième siècle était affaire de tempérament, c'était une activité pour individus psychologiquement forts, tournée vers des choses livrées au microscope comme de simples objets de l'intelligence. Mais aujourd'hui, nous assistons à la naissance d'une subjectivité universelle de l'esprit tout entier, un effort de rapprochement et d'identification, une plus grande communion entre l'individu et l'âme et le mental universels. Le grand intérêt pour l'Homme n'a rien perdu de son ampleur, mais il a changé de nature. Effort plus acharné que naguère, il se concentre moins, en revanche, sur la vie et la création humaines extérieures, et même lorsqu'il s'y attache, il s'ouvre et comprend mieux l'avenir de l'homme et ses possibilités intérieures, le sens psychologique et spirituel de son passé, les significations plus profondes du présent, et sa création de lui-même. On sonde désormais les profondeurs les plus secrètes de son être, et l'on commence à sentir, et même à voir concrètement, l'individu plus grand et le moi collectif ou universel du genre humain. On perçoit davantage les suggestions cachées de la Nature, ses significations-d'âme*, et les impressions plus subtiles qui nous permettent d'y pénétrer pour nous lier ou nous identifier spirituellement à elle. Pour la première fois peut-être, on commence à toucher et à voir, avec une intimité vivante et révélatrice, tout ce que recouvre le monde matériel. La communion de l'âme humaine avec le Divin devient à nouveau un sujet de réflexion et d'expression, non plus limité par les vieilles formes religieuses ou personnelles, mais illuminé par un sentiment de l'Infini et de

* « soul meanings ».

l'Éternel vivifiant le vaste sentiment cosmique dont il est né, et dont la pensée et les découvertes du siècle dernier avaient été l'apprentissage. Ce changement n'est rien moins en vérité qu'une révolution de l'attitude globale de l'homme vis-à-vis de l'existence; mais elle commence par accroître la tension intellectuelle, et finira par briser ses limites. L'intellect est en train de se dépasser lui-même, et l'homme de croître et de s'initier à la liberté et au pouvoir d'une mentalité intuitive soutenue par l'intelligence libérée, et nous assistons aux premières phases de cet enfantement, à cette nouvelle naissance. Ces choses ne sont pas encore toutes arrivées, mais elles sont en chemin et les premières vagues de cette grande marée ont déjà frappé les plages arides de l'âge de la Raison.

Ce changement considérable fut intellectuellement anticipé, et dans une certaine mesure préparé, au cours du siècle dernier. L'accent – encore assez ténu, mais haut placé et continu – portait alors sur un intellectualisme laborieux qui tentait de s'élever au-dessus du niveau de la pensée ordinaire de l'époque pour atteindre au plan et au pouvoir les plus hauts que l'intellect humain pouvait alors envisager ou créer à la lumière de son héritage millénaire. Un petit nombre d'écrivains – dans la littérature anglaise, les noms les plus connus sont Emerson, Carlyle et Ruskin –, ont bâti pour nous un pont, un passage du transcendentalisme intellectuel du début du dix-neuvième siècle – traversant ensuite le bas-pays d'un intellectualisme scientifique, utilitaire et superficiel, comme à travers torrents et marécages l'on s'efforce d'atteindre l'autre rive –, jusqu'à cet âge nouveau qui point à l'horizon. Mais dans le domaine de la pensée et de la création poétiques, Whitman fut le seul esprit vraiment prophétique qui ait consciemment et très largement pressenti et préparé les voies nouvelles, et qui se soit formé quelque idée du lieu où elles pouvaient mener. Il appartient à la mentalité du dix-neuvième siècle – dans ce

qu'elle a de plus ample –, par l'importance et la puissance de sa recherche intellectuelle, la prépondérance qu'il accorde à l'homme, à la vie et à la Nature, sa conception du cosmique et de l'universel, par tout l'espace et toute l'étendue de son domaine, par ses enthousiasmes démocratiques, par ce regard fixé sur l'avenir et sa vision intellectuelle réconciliant la grandeur de l'individu et la vaste communauté humaine, par son nationalisme et son internationalisme et son évangile de camaraderie et de fraternité au sein d'une humanité « ordinaire » : en vérité, par tout l'immense foisonnement d'idées formant le tissu conjonctif de son œuvre. Mais il y infuse un élément qui leur confère une tout autre puissance, une tout autre signification, il y rétablit quelque chose qui, dans presque toute la littérature de son époque, se voyait souvent obscurci ou flétri par un excès d'intellectualisme – plus enclin à observer la vie qu'empresé de la vivre – et qui, en cet âge pragmatique, se vit confisquer la bonne santé naturelle de son âme et fut transformé en une gigantesque broyeuse. Chaque mot que prononce Whitman vibre de la pulsation intime et du pouvoir de la vie ; il possède cette vitalité quasi primitive, cette force élémentaire affranchie du formidable martèlement de la mécanique grâce à sa robuste intimité avec l'esprit même de la vie – dont on ne trouve l'équivalent chez aucun autre poète depuis Shakespeare –, ennoblie par le soulèvement de cette vigueur terrestre en une liberté intellectuelle plus vaste et plus complète. Certes, c'est encore la pensée qui dirige, et tout est rendu sujet, objet et substance d'une réflexion libre et puissante ; mais l'accent intellectuel s'unit à la pulsation de la vie, et cette union tonique guérit l'austère pâleur et l'anémie du penseur accablé par ses réflexions. Whitman écrit avec la pleine conscience de sa haute fonction en tant que poète ; il a en outre une perception très claire de lui-même et sait toujours parfaitement ce qu'il veut couler dans son langage :

One's-self I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse...
Of Life immense in passion, pulse, and power,
Cheerful, for freest action form'd under the laws divine,
The Modern Man I sing.¹

Aucun autre écrivain de cette époque n'a perçu, avec une telle ampleur et une telle clarté, que le poète moderne se devait d'être une voix représentative de son temps, que c'était là son œuvre; aucun n'a ressenti, aucun n'a conçu, d'une façon aussi vive et inspirante, que la nation était le pionnier constellé d'âmes du progrès humain, aucun ne nous a parlé avec autant de passion de l'humanité, de la Nature universelle, de cette trame immense que constituent la pensée et l'action universelles. Sa création, triomphant de tous défauts et insuffisances, y puise une largeur de vue exceptionnelle, une vitalité prodigieuse, et tout y respire la grandeur, le ciel, l'immensité.

Mais par-delà cette représentation de la pensée et de la vie les plus larges, par-delà ce grand tournant vers l'avenir qui se profile à l'horizon de son âge, on voit de tout cela émerger autre chose, et nous sommes emportés vers ce qui, aujourd'hui, s'entrouvre à l'homme – autour de lui comme dans ce qui le dépasse encore : la vision de nouvelles étendues et d'une interprétation plus profonde de l'existence. Grâce à l'intensité intellectuelle et vitale avec laquelle il s'attache aux choses qu'il a vues et exprimées, Whitman commence à sentir profondément ce que peut être le moi plus grand de l'individu, le moi plus grand de la communauté humaine, et, dans toute son immense action passée traversant les espaces ardents et de plus en plus étendus du présent vers un avenir plus immense encore, le moi plus grand de la Nature et de l'éternel, le Moi et Esprit divin de l'existence qui veille avec amour sur ces choses et les attend, et en qui elles prennent

conscience de leur unité. Certains des accents les plus sublimes de sa poésie évoquent ce que les anciens voyants de l'Inde appelaient le *mahân atmâ*, le Moi, l'Esprit suprême vu dans l'immense pulsation de la pensée et de la vie cosmiques ; les poètes français, influencés par Whitman – qu'il s'agisse de la forme ou du contenu –, se sont saisis de cet élément avec le clair discernement, avec la précision et la lucidité intellectuelles propres au mental latin, et lui ont donné le nom d'unanimité. Whitman retrouve fréquemment ces accents dans sa vision du passé s'ouvrant à un avenir idéal, dans le mouvement organique universel des nations et des âges révolus et le labeur et la création de notre âge, et dans cette plus noble orientation qui s'annonce et nous conduira à la liberté d'une fusion complète :

The journey done, the journeyman come home,
 And man and art with Nature fused again. ...
 (The Almighty leader now for once has signalled with his wand.)²

Certains fragments de son œuvre, de son *Passage to India* notamment, débouchent même sur une prise de conscience plus complète et plus profonde encore de la signification que revêt cet élément nouveau. Dans ce passage en particulier, il le perçoit comme un nouveau voyage de l'esprit humain : « Ô, navigue, navigue toujours plus loin ! »

Sail forth – steer for the deep waters only, ...
 For we are bound where mariner has not yet dared to go,
 And we will risk the ship, ourselves and all. ...
 O daring joy, but safe! are they not all the seas of God?³

Et avec une première vision singulièrement claire du but idéal, et du moyen idéal pour opérer la conversion du moi

intellectuel et vital en le moi spirituel, il convie l'esprit de l'homme à tenter l'aventure :

Thy circumnavigation of the world begin,
Of man, the voyage of his mind's return,
To reason's early paradise,
Back, back to wisdom's birth, to innocent intuitions,
Again with fair creation.⁴

Il projette aussi vers l'avenir le cœur de ce mouvement humain plus vaste, lui donnant le sens de la divine unité qui en est le couronnement, et dévoile la divinité de l'âme humaine, fille de l'Éternel :

O Thou transcendent,
Nameless, the fibre and the breath,
Light of the light, shedding forth universes, thou centre of them,
Thou mightier centre of the true, the good, the loving,
How should I think, how breathe a single breath, how speak, if,
out of myself,
I could not launch, to those, superior universes?
Swiftly I shrivel at the thought of God,
At Nature and its wonders, Time and Space and Death,
But that I, turning, call to thee O soul, thou actual Me,
And lo, thou gently masterest the orbs,
Thou matest Time, smilest content at Death,
And fillest, swellest full the vastnesses of Space, –⁵

Et il prédit le jour où cette parenté de Dieu et de l'homme trouvera, dans leur union, sa consciente apothéose :

Greater than stars or suns,
Bounding O soul thou journeyest forth;
What love than thine and ours could wider amplify?
What aspirations, wishes, outvie thine and ours, O soul?

What dreams of the ideal? what plans of purity, perfection,
strength?
 What cheerful willingness for other's sake to give up all?
 For other's sake to suffer all?
 Reckoning ahead O soul, when thou, the time achieved, ...
 Surrounded, copest, frontest God, yieldest, the aim attain'd,
 As fill'd with friendship, love complete, the Elder Brother found,
 The Younger melts in fondness in his arms.⁶

Ces vers – qu'on pourrait croire écrits, dans notre langue moderne et intellectualisée, par l'un de ces grands voyants de l'antiquité réincarné en notre temps – projettent l'arc embrasé d'un verbe prophétique qui illumine ce qui vibre au cœur même du nouveau cycle humain. Dans une certaine mesure, nous entrevoyons ce vers quoi le vingtième siècle lentement se tourne, ce qu'il tente de saisir, de développer, de faire sien, par une vision intérieure et une expérience plus intime et plus concrète.

Par l'idée qu'ils renferment, ces vers, et d'autres de la même veine, annoncent le nouvel âge; le langage et la méthode ressortissent pourtant de l'intellect poétique, dans son effort pour atteindre à un pouvoir plus complet de son intelligence, à un langage plus puissant. La pensée et les écrits des successeurs de Whitman, à l'instar des «unanimistes» français, ont un caractère similaire. Au cœur de la poésie de langue anglaise, en Angleterre même, nous avons par ailleurs découvert une autre forme du langage intuitif, plus proche de l'expérience intime et concrète que nous recherchons : cette tournure et ce pouvoir, nous les devons probablement au mental anglo-celtique, au feu plus ardent de son génie et de son imagination poétiques, à ce don si particulier qu'il a de capter immédiatement l'énergie impérieuse, naturelle, instinctive de l'expression poétique de la chose qu'il veut communiquer. Certes, la pleine conception

de cette chose et le contenu, ample et clairement conçu, de la pensée et de la vision, qui devraient emplir le moule de l'expression intuitive, ne se sont pas encore manifestés – en tout cas, ils n'atteignent pas un niveau ni une portée considérables. Peut-être, une fois de plus, est-ce parce que le mental anglais, et c'est là son défaut, n'est guère doué pour la pensée vaste et directe, largement déployée, la pensée «ronde», épanouie, pour les conceptions solides et globales. Néanmoins, nous trouvons constamment dans cette poésie des intuitions partielles, détaillées, et dans la façon de traiter la vie, la pensée et la nature, un effort pour s'approcher de ce plus grand sens qui se préfigure. Ce n'est encore qu'un des accents de la poésie récente, mais il est extrêmement dynamique et original, et parfois même il se tourne presque entièrement vers l'avenir; rien que de vives touches, peut-être, mais elles donnent déjà une certaine impression, laissent entrevoir la forme de la chose qui doit être et nous donnent un aperçu de la création ultime. Une nouvelle interprétation intuitive de l'âme et du mental de l'homme, de l'âme et du mental de la Nature, une pensée qui jette une sonde par-delà la passion de la vie et la clarté de l'intelligence et commence à explorer, dans tout ce qu'elle touche, les premières suggestions de l'invisible et de l'infini – tels sont le pouvoir formateur et le mode particulier de cette expression poétique.

Les vers que j'ai déjà cités pour illustrer le rythme et le langage nouveaux, indiquent eux aussi la présence, dans le contenu même, de ce pouvoir et de cette orientation nouvelle de la pensée. Nous en citerons quelques autres, empruntés aux mêmes poètes, afin de faire ressortir ce pouvoir avec plus d'acuité. Les premiers poèmes de Phillips – qui sont aussi ses plus grands – en portent la marque dans une large mesure. Par la suite, il se tourna malheureusement vers un dessein dramatique plus extérieur qui ne correspondait pas

au penchant véritable et original de son génie; mais même alors, ses meilleurs vers sont ceux qui prolongent la splendeur de sa première inspiration. Sa pensée poétique, sa conscience manquent d'envergure; il est donc d'autant plus remarquable que cette influence naissante ressorte de ce qu'il écrit avec une telle puissance. Nous y décelons une approche nouvelle de la vie et des émotions humaines. L'amour de Idas pour Marpessa ne se satisfait pas des vieilles formes de la passion et des sentiments, ni de l'idéalisme de l'imagination; on y perçoit d'autres notes qui transportent l'émotion personnelle au-delà d'elle-même et tentent de la fondre à la vie de la Nature et à toute la vie et l'amour passés de l'humanité, au courant éternel de la passion, à la quête humaine et à toutes les suggestions de l'Infini. La passion même pour la beauté physique assume ce caractère quasi mystique; c'est la passion pour un corps :

packed with sweet
Of all this world, that cup of brimming June,
That jar of violet wine set in the air,
That palest rose sweet in the night of life.⁷

mais Idas ajoute :

Not for this only do I love thee, but
Because Infinity upon thee broods;
And thou art full of whispers and of shadows.
Thou meanest what the sea has striven to say
So long, and yearned up the cliffs to tell;
Thou art what all the winds have uttered not,
What the still night suggesteth to the heart.
Thy voice is like to music heard ere birth,
Some spirit lute touched on a spirit sea;
Thy face remembered is from other worlds,
It has been died for, though I know not when,

It has been sung of, though I know not where.
I am aware of other times and lands,
Of birth far-back, of lives in many stars.⁸

Ici se trouvent réconciliés – comme le suggérait déjà Whitman – le plein pouvoir et la pleine signification de l'individu, et le plein pouvoir et la pleine signification de l'universel, de l'éternel et infini, mais cette réconciliation se concentre et se porte ici sur un unique sentiment humain, s'appuie sur lui pour s'élargir au moyen du grand pouvoir de la suggestion intuitive et révélatrice. Cet élargissement du particulier pour qu'il touche et s'unisse à l'universel et à l'infini – on songe à Tennyson prenant connaissance de Dieu et de l'homme par une perception profonde et intime de tout ce que la nature veut nous dire, et qu'elle nous dit dans une seule petite fleur poussant dans une crevasse –, est un trait vraiment caractéristique et indicatif de cette nouvelle poésie.

Cette tournure se manifeste également dans une approche plus indirecte et subtile, mais non moins significative, même dans des vers qui, en apparence, cherchent seulement à concentrer, pour la pensée, l'essence d'une idée ou d'une émotion humaine générale. Quand le poète parle de

Beautiful friendship tried by sun and wind,
Durable from the daily dust of life,⁹

ou lorsque Marpessa exprime sa soif humaine de tendresse maternelle :

And he shall give me passionate children, not
Some radiant god that will despise me quite,
But clambering limbs and little hearts that err,¹⁰

la pensée, en elle-même, n'a rien d'exceptionnel, mais ce qui la rend exceptionnelle, c'est la façon dont elle est exprimée.

Par un appel de l'intuition – invitant à chercher une signification plus profonde de la pensée et de l'émotion personnelles –, le langage porte la pensée au-delà de la personnalisation de l'idée et du sentiment, pour suggérer une profonde universalité, rythme et lumière d'une vibration tout entière jaillie du tréfonds de la vie, saisie et maîtrisée par une connaissance de soi humaine. Le même pouvoir de suggestion se révèle dans la peinture de la Nature, qu'il prenne, comme ici, la forme d'une vive sensation :

the moment deep
When we are conscious of the secret dawn,
Amid the darkness that we feel is green¹¹

ou se serve de cette intensité pour toucher au sentiment de l'âme et de l'émotion mêmes de ce qui nous paraît, quand se voile la vision intérieure, simplement une Nature inconsciente et inanimée, comme dans ces vers déjà cités

trees,
motionless in an ecstasy of rain.¹²

Meredith, dont la pensée a plus de pouvoir, nous donne le sens limpide de ce qui n'est ici qu'une puissante indication : une identification-vision de l'âme de l'homme avec l'âme secrète de la nature terrestre.

I neighbour the invisible
So close that my consent
Is only asked for spirits masked
To leap from trees and flowers.
And this because with them I dwell
In thought, while calmly bent
To read the lines dear Earth designs
Shall speak her life on ours.¹³

La même note émerge aussi quand le rayon direct de la pensée éclaire l'immense paysage de la vie, comme dans ce vers :

Lonely antagonists of Destiny.¹⁴

ou dans cet autre qui décrit

The listless ripple of Oblivion.¹⁵

Ces vers, par ce qu'ils suggèrent de si profond à la vision spirituelle, nous révèlent tout un aspect éternel de l'âme humaine et de l'univers, condensé en une seule expression. On pourrait, en l'adaptant à notre propos, définir l'entreprise d'une poésie aussi inspirée par une autre expression de Meredith :

To spell the letters of the sky and read
A reflex upon earth else meaningless.¹⁶

Et ce qu'elle indique au-delà d'elle-même, sous sa forme accomplie, n'est autre qu'un mouvement pour unir la vie de la terre – sans la diminuer ou la nier, sans la rejeter, mais en l'assumant au contraire – à sa propre réalité spirituelle secrète; or c'est le mouvement crucial que l'homme doit effectuer avant de pouvoir atteindre à la perfection que l'humanité possédera une fois arrivée sur les cimes, quand

The vile plucked out of them, the unlovely slain,
Not forfeiting the beast with which they are crossed,
To stature of the Gods will they attain.
They shall uplift their Earth to meet her Lord,
Themselves the attuning chord.¹⁷

C'est en substance le même accord que nous chante finalement la voix plus puissante de Whitman, et s'il est ici moins

appuyé, il nous touche plus profondément : et c'est en quelque sorte la proximité de cette vision, de cette expérience et de ce verbe plus délicats, intimes et spirituels, qui en fait le charme et l'originalité.

Ce qui n'est qu'indiqué chez ces poètes anglais, et chez d'autres également, s'ouvre à quelque chose de plus complet et de plus limpide dans la voix des deux grands Irlandais. Aidés par cette lucidité spirituelle de la pensée qui constitue l'une des fibres de la plus fine mentalité celtique, ils sont extrêmement conscients de ce qui, du plus profond d'eux-mêmes, les exhorte, et qui donne à toute la poésie de Yeats sa luminosité, sa délicatesse et sa beauté singulières. Je me contenterai ici de noter trois de ses traits les plus spécifiques : d'abord, la remarquable interpénétration – tantôt dans le cadre des traditions et légendes irlandaises, tantôt par une appréhension plus directe – de la vie humaine terrestre et de la vie psychique invisible qui, si seulement nous pouvions le voir (comme nous le voyons en fait lorsque nous nous détournons de la façade des choses pour entrer dans les espaces intérieurs de l'âme), fait pression sur la vie terrestre et la soutient, au point que parfois notre monde semble s'en détacher, et n'en être plus que la projection ; ensuite, une lecture, à travers les signes de la vie, des lettres plus radieuses d'une Beauté idéale et éternelle ; et enfin, l'insistance – même lorsqu'elle touche exclusivement notre existence extérieure – sur la suggestion de valeurs-d'âme plus subtiles qui dépassent ses significations matérielles. La poésie de A.E. est plus remarquable encore. Ce que Yeats nous suggère, ou les aperçus plus ou moins lumineux qu'il nous offre, A.E. les exprime dans une forme concentrée, avec une connaissance plus purement spirituelle – comme lorsqu'il évoque dans un court poème la perception spirituelle vivante de la source universelle et infinie de l'amour :

We bade adieu to love the old ;
We heard another lover then
Whose forms are myriad and untold,
Sigh to us from the hearts of men.¹⁸

A.E. vit sur le plan spirituel, auquel sa poésie, d'une façon plus ou moins explicite, aspire si souvent ; et tout ce qu'il exprime de son moi baigne – cette immersion donne parfois à son langage un caractère un peu distant, insaisissable –, dans une lumière inhabituelle, la lumière de l'esprit perçant les voiles de l'intelligence où il doit trouver ses moyens d'expression. Ce n'est pas le franc mariage, l'unité intime de la terre et du ciel dont parlent Whitman et Meredith, mais un pinacle rare, élevé, exclusif de la vision élargie de l'âme. Tout le reste, sur ce versant de la poésie récente, est une ascension, ou un geste porté, depuis les plans terrestres, vers les cimes de la Vérité ; mais de l'une des régions qui s'étendent sur ces hauteurs suprêmes, cette vision se penche vers la terre et ouvre son œil de lumière sur la vie de l'homme et les cycles de l'univers.

CHAPITRE 24

Nouvelle naissance ou décadence ?

Voilà donc où nous a conduits l'évolution de la poésie anglaise. Assurément, ce n'est là qu'une ligne de l'évolution générale, et si je l'ai suivie plutôt qu'une autre, c'est qu'elle me paraît être à la fois la plus complète et la plus suggestive, et ce pour deux raisons. D'abord parce qu'elle suit très fidèlement la courbe ascendante naturelle de l'esprit humain dans ces expressions particulières de lui-même que sont le rythme et l'imagination, et, ensuite, parce que de toutes les langues européennes modernes, l'anglais est celle qui possède l'énergie poétique et le pouvoir naturel les plus généreux et les plus libres. En général, cette langue répond plus directement que les autres – malgré certaines limitations sérieuses du mental anglais – aux motivations qui sont à la source même de la poésie, qui façonnent la profonde impulsion de son âme au cours de son ascension, et les présente sous leur forme, sinon toujours la plus sublime et la plus parfaite, du moins, presque toujours la plus caractéristique et révélatrice. Comme tout ce qui est humain, la poésie évolue. Sa nature, sa fonction et sa loi fondamentales, il est vrai, ne changent pas, car toute chose, comme toute activité de notre être, doit demeurer fidèle à l'idée divine en elle, à son dharma. Elle ne s'en écarte jamais qu'à ses risques et périls, quelque gain fugitif qu'elle en retire apparemment : en définitive, elle en sortira diminuée et toute l'entreprise s'avérera futile, ou même sera vouée à la désintégration et à la mort. Une certaine évolution s'opère pourtant au cœur de cette loi de son être. Or, toute évolution consiste en l'émergence de

nouveaux pouvoirs cachés dans la semence, dans la forme première; le simple progresse vers le plus complexe – plus complexe même sous une apparente simplicité –, le superficiel cède au plus intime, l'inférieur à la nature supérieure de la manifestation commune. Mais la poésie est un phénomène psychologique, l'impulsion poétique, un pouvoir d'expression extrêmement intense de l'âme et du mental humains; aussi devons-nous, dans notre effort pour suivre sa ligne d'évolution et nous faire une juste idée des progrès accomplis, distinguer le développement du mobile et du pouvoir psychologiques, le genre particulier de sentiment, de vision, de mentalité, qui, en elle, cherchent les mots et les idées et les formes les plus belles, le pouvoir de l'âme qui lui permet de s'exprimer, ou le niveau mental d'où elle s'adresse à nous. Tout le reste est secondaire, ce sont des variations rythmiques, lexicales, structurelles; ce sont des formes et des véhicules qui doivent leur caractère et leur signification au pouvoir psychologique et au dessein fondamental, et qui subtilement en dérivent.

Si la poésie est donc un pouvoir particulièrement intense d'expression esthétique de l'âme humaine, elle doit nécessairement suivre, au cours de son évolution, le développement de cette âme. De ce point de vue, nous pouvons considérer que l'âme de l'homme, comme l'âme de la Nature, est un dévoilement de l'esprit dans le monde matériel. Notre épanouissement a ses racines dans le sol de la vie physique; dans le tronc et les branches de l'être vital, on le voit surgir vers les cimes, croître dans toutes les directions; puis survient le prodigieux bourgeonnement du mental, et là, nichée dans ce feuillage luxuriant, et plus haut encore, hors de l'esprit qui était demeuré caché durant tout ce labeur, doit fleurir l'âme libre, infinie de l'homme, la rose de Dieu aux cent pétales. En vérité, si l'homme, contrairement aux autres formes d'existence dans la Nature terrestre, a ses racines dans le corps, il

progresses par le mental et tout ce qui le caractérise appartient au jeu merveilleux du mental, assumant la matérialité et la vie, développant et enrichissant ses gains jusqu'à ce qu'il puisse se dépasser lui-même et devenir un mental spirituel, le Mental divin en l'homme. L'homme commence par tourner ses regards vers le monde physique extérieur et sur sa propre vie, sur ses actions extérieures; c'est là-dessus qu'il se concentre, c'est dans ce moule qu'il projette ses suggestions vitales, ses pensées, ses idées religieuses, et s'il arrive à quelque vision d'une vérité spirituelle intérieure, il la représente encore dans les formes et les figures de la vie et de la Nature physiques*. À un certain stade, sous certains de ses aspects, la poésie exprime cette tournure de la mentalité humaine par la beauté des mots et des formes. Dans ce moule mental, elle peut atteindre à des sommets élevés, elle peut voir les formes physiques des dieux, et, par sa vision, soulever l'être et les actions les plus extérieurs, ordinaires et matériels de l'homme, leur donner une certaine grandeur et dévoiler leur qualité divine, comme dans la poésie d'Homère. Lorsque son existence atteint à de nouvelles profondeurs, lorsqu'il voit ses pensées, ses actions, son moi, le monde, la Nature à travers une mentalité exubérante, à demi extériorisée, à demi intériorisée, l'homme devient plus sensible à la passion et la puissance de la vie, à ses joies et ses peines, ses merveilles et ses terreurs, sa beauté et ses amours, et il commence à tout transformer en la pensée, les sentiments et les sensations poignants de l'âme-de-vie, l'âme-de-désir qui s'impose à lui dès que, pénétrant en lui-même, il entreprend son introspection. Prenant elle aussi ce tournant, la poésie s'élève et s'approfondit pour atteindre à une tout autre dimension. Sur ces hauteurs, se tient Shakespeare.

* Comme dans les hymnes des rishis védiques. (*Note de l'auteur*)

Ce genre de vision et de création – où la pensée est involuée dans la vie, où le point de vue est celui des sentiments, de la pensée, de l'imagination de l'esprit-de-vie emporté dans les flots de son être –, ne saurait retenir indéfiniment les activités supérieures de l'être mental. Celui-ci cesse de s'identifier entièrement aux passions, aux émotions, aux suggestions mentales de la vie; car il a besoin de comprendre – depuis les plus libres sommets de son être – ce qu'est tout cela, et ce qu'il est lui-même; il a besoin de se faire une idée claire, distancée, de ces fonctionnements, de dominer ses émotions et ses intuitions vitales, et d'observer avec le calme regard de la raison; il a besoin de sonder, d'analyser, de trouver, pour lui-même et pour la Nature, la loi et la cause, la règle générale et particulière. Pour y parvenir, il commence par se donner de grands principes, relativement austères, et ne s'attarde que sur les détails saillants pour fonder un premier point de vue, ferme et provisoirement adéquat. Lorsqu'elle suit ce mouvement, la poésie adopte la forme classique lumineuse, tempérée, intellectuelle, idéale, où des idées élevées ou puissantes déterminent et développent la présentation de la vie et de la pensée dans une atmosphère de beauté limpide où la vision de l'intelligence trouve pleine satisfaction: c'est ce qui fait la grandeur des poètes grecs et latins. Mais par la suite, l'intelligence se met à fonctionner de façon plus globale: elle s'ouvre à toutes les possibilités, tous les aspects de la vérité, à des domaines d'intérêts d'une affluente et débordante richesse, à toujours plus de détail et de minutie, à une succession ininterrompue de généralisations fécondes. C'est le type même de l'intellectualisme moderne.

La poésie issue d'une telle mentalité, est extrêmement formatrice sur le plan conceptuel; elle foisonne d'idées les plus diverses, s'intéresse aux mobiles extérieurs et existentiels non pour eux-mêmes, mais pour en nourrir l'intelligence

poétique ; elle mêle les objectifs classique et romantique, les enrichit des points de vue et des modes de pensée réaliste, esthétique, impressionniste, idéaliste, fait toutes sortes d'expérimentations et de combinaisons, passe par de multiples phases. Dans ces conditions, la forme classique pure n'est plus possible ; si elle est adoptée, elle manque d'authenticité, n'étant plus animée par l'esprit classique. Son contenu conceptuel est devenu trop subtil, trop riche, elle-même est trop méditative, sensible, ouverte à trop de choses. Il n'est plus temps de bâtir de nouveaux Parthénon, dans le marbre immaculé et soumis à la main de l'artiste, ou dans les purs et lumineux espacements de l'idée et du verbe : le mental de l'homme est devenu trop foisonnant, trop complexe, trop riche d'éléments subtils et difficilement exprimables, pour retrouver cette perfection première. La fibre romantique fait partie de cette plus vaste intelligence, mais le pur, le vrai romantisme de l'esprit-de-vie qui ne se soucie de la pensée qu'autant qu'elle enrichit son être, est lui aussi devenu impossible. Quand il essaie de retrouver cette fibre originelle, il prend un air affecté, une pose intellectuelle, et si sublime soit le génie, si sublimes soient ses efforts, ce genre de poésie a la vie courte. C'est la raison secrète de l'échec du romantisme moderne en Allemagne et en France. En Allemagne, seuls Goethe et Heine, échappant à l'artifice, ont réussi à faire vibrer cette corde afin d'enrichir et de servir les desseins complexes et harmonieux de l'intelligence ; les autres créations littéraires allemandes de l'époque sont intéressantes et suggestives à leur façon, mais il est rare qu'elles soient profondément vivantes et vraies et, par la suite, l'Allemagne ne parvint pas à soutenir cet élan poétique. Elle se tourna vers d'autres domaines : d'un côté la musique, de l'autre, la philosophie et la science. Le mental français se détourna très tôt du romantisme et, bien que

la fulgurante traversée de cette période l'aït considérablement enrichi, il s'orienta vers une forme de création plus purement intellectuelle, plus intellectuellement esthétique. En Angleterre, où l'esprit poétique est plus naturel, plus spontané, l'erreur ne prit jamais de telles proportions. La poésie du temps de Wordsworth et de Shelley est parfois appelée poésie romantique, mais elle ne le fut pas dans son essence, seulement par certains de ses penchants et mobiles. Ce qui la fait vivre, c'est vraiment cet élément supérieur et si particulier, cette tournure à demi spirituelle; c'est la force de la pensée et de l'éthique de Wordsworth, sa communion avec la Nature; c'est le transcendentalisme imaginaire de Shelley, le culte de la Beauté de Keats, la force titanique et la puissante personnalité de Byron, le supernaturalisme de Coleridge, ou, plus justement, son regard porté sur une autre nature; c'est Blake, enfin, maître des royaumes psychiques intérieurs. Seul le théâtre, grâce au prestige de Shakespeare, connut des tentatives de création purement romantiques, et c'est pourquoi, dans ce domaine, rien de grand et de permanent ne put être accompli: ce ne fut qu'une suite d'échecs. Le réalisme correspond mieux à ce genre d'intelligence, et, dans une certaine mesure, il envahit aussi la poésie; mais s'il en vient à prédominer, alors celle-ci ne peut que dépérir et rendre l'âme. La poésie d'un âge d'intellectualisme multiforme doit sa survie à cette diversité même, et à la transmutation de tout ce qui se présente à elle en un matériau original pour les créations esthétiques de l'intelligence observatrice, réflexive et constructive.

Mais une autre question, d'une importance vitale pour notre évolution culturelle, se pose maintenant: cet intellectualisme, où va-t-il nous mener une fois qu'il aura atteint son apogée? Car une chose est sûre: s'il ne conduit à rien au-delà de lui-même, il aboutira nécessairement à une décadence de la

poésie, si brillante soit son œuvre; et plus l'intellect dominera les autres pouvoirs de notre être, plus cette chute sera proche. L'intellect se meut naturellement entre deux pôles: d'une part les abstractions, les analyses et les solutions rationnelles, et, d'autre part, le domaine de la réalité positive et pratique. Ses plus hauts accomplissements, il les atteint dans ces deux domaines, ou quand il leur sert d'intermédiaire, et c'est dans la philosophie et les sciences qu'il peut donner le plus, aller le plus loin, réaliser son œuvre innée, spécifique, et, partant, la plus sublime et intégrale. En Grèce, l'âge de l'intellect, arrivé à maturité, tua la poésie; elle vécut ses derniers jours dans les comédies de Ménandre et les frivolités intellectuelles de l'âge alexandrin, dans l'ultime éclair de beauté de la poésie pastorale sicilienne et son pseudo-naturalisme esthétique. La philosophie, dès lors, occupa son territoire. Dans le mental moderne, plus riche et plus complexe, ce résultat ne pouvait se produire aussi aisément, et en vérité il ne s'est pas encore produit. Néanmoins, les œuvres réellement grandes et parfaites, les œuvres vraiment caractéristiques et durables de notre époque n'ont pas été accomplies dans les domaines de l'art et de la poésie, mais dans ceux de la pensée critique et de la science. La critique et la science, par la force triomphante de l'abstraction et de l'analyse tournées vers le monde des faits positifs, sont devenues, durant cette période, formidablement efficaces dans la vie. Elles ont réussi à régner en maîtres absolus, moins d'ailleurs par leur contribution à la connaissance pure que par leur force pratique, révolutionnaire et constructive. Si, malgré ses immenses succès scientifiques, la pensée moderne n'a pas enrichi les fondements de la vie, ni ne lui a donné un dynamisme supérieur et plus pur – elle n'a jusqu'à présent créé que des possibilités irréalisées dans ce sens, grâce à sa part d'idéalisme –, en revanche, elle l'a dotée, et c'est merveille, d'une formidable machinerie

et d'un imposant attirail, exécutant des changements remarquables et sans précédents dans sa superstructure. Dans cette atmosphère, la poésie n'a pas survécu grâce à quelque pouvoir inhérent et spontané qui serait né d'un accord entre son propre esprit essentiel et l'esprit de l'époque, mais par un grand effort de l'imagination et de l'intelligence esthétique qui se sont efforcées, pour l'essentiel, de tirer le meilleur parti possible des matériaux qui s'offraient à elles et qui ont pris des formes diverses : une pensée nouvelle ou des points de vue inédits dans le domaine de la critique poétique, ou une présentation intelligente de la vie. C'est resté un jeu esthétique mineur, et non cette force dominante, et parfois même souveraine dans la vie culturelle de l'humanité dont elle fut investie dans l'Antiquité et même, encore que dans un domaine restreint, à une époque plus récente.

Si nous n'en distinguons pas très clairement les causes, nous sentons néanmoins, à divers indices révélateurs, que le mental poétique a connu un certain déclin, sinon de son activité, du moins de sa vigueur naturelle, de son importance et de son efficacité. Durant toute la dernière partie du dix-neuvième siècle, on note une appréhension constante, comme si la décadence de l'art était imminente ; on la guette, on en décèle les signes dans toute innovation, toute nouvelle orientation de l'art et de la poésie. L'effort pour briser complètement le moule de la poésie et en faire quelque chose de nouveau – un instrument plus maniable pouvant épouser toutes les courbes, toutes les tendances, tous les mouvements du mental moderne, qu'ils fussent élevés ou bas, nobles ou ordinaires, beaux ou disgracieux, tous ses multiples intérêts dans la vie –, provient lui-même d'un sentiment de difficulté, de limitation, de malaise, comme s'il y avait une discordance entre le caractère raffiné mais volontairement et sévèrement limitatif de ce pouvoir créateur particulier, et l'esprit de l'époque. En vérité,

il fut un temps où l'on en vint même à prédire, du ton le plus péremptoire, que le mental moderne étant de plus en plus scientifique et de moins en moins poétique et artistiquement imaginaire, la poésie devait nécessairement décliner et céder la place à la science – à peu près pour les mêmes raisons qui avaient amené la philosophie, en Grèce, à supplanter la poésie. Prenant le parti opposé, d'autres voix suggérèrent parfois que le mental poétique pourrait ainsi devenir plus positif et faire usage des matériaux scientifiques, ou entreprendre une critique de la vie plus intellectuelle, sans jamais cesser d'être poétique, voire remplacer la philosophie et la religion qui, à une époque, étaient tenues pour des pouvoirs défunts, ou moribonds, de la nature humaine. Mais cela revenait au même, car, dans un cas comme dans l'autre, on s'écartait de la vraie loi de la création artistique, et la décadence n'en était que retardée.

Ce désarroi tient au fait, dont nous avons déjà indiqué les causes, qu'un âge de raison dominé par l'intelligence critique, scientifique ou philosophique, est généralement défavorable à toute grande création poétique, et même quand il est le plus universel et le plus large d'esprit, il ne saurait lui être vraiment propice. Le pur intellect est incapable de créer de la poésie. La raison inspirée ou imaginative joue certes un rôle important, voire dominant, mais même alors, elle ne saurait être plus qu'un soutien ou qu'une influence; le mental pensant peut apporter une dernière touche, donner à la forme noblesse et amplitude, *sam mahemâ manîshayâ*, comme les poètes védiques le disaient du Mantra; mais le mot doit d'abord trouver son origine dans un sentiment plus intime, vibrant au cœur de l'être intérieur, *hridâ tashtam*. C'est l'esprit au-dedans, non le mental de surface, qui est la source de la poésie. Celle-ci est aussi une interprète de la vérité, mais sous les formes d'une beauté profonde, innée; et pas

tant une interprète des vérités intellectuelles, les vérités du mental critique, qu'une interprète de la vérité la plus intime de notre être. Elle traite moins des choses pensées que des choses vues, s'intéresse plus aux vérités pures de la vision synthétique et de l'esprit visionnaire, qu'aux vérités pures du mental analytique. Les abstractions, les généralisations, les précisions minutieuses de nos cogitations intellectuelles habituelles, sont étrangères à son essence, à sa texture ; mais elle en possède d'autres, plus lumineuses, plus subtiles, qui nous arrivent après avoir traversé le plan du mental intuitif et révélateur et s'être baignées dans sa lumière. Aussi, lorsque l'activité générale de la pensée ressortit principalement à ce premier type, l'œuvre des autres pouvoirs risque fort de se poursuivre dans un état d'anémie assez avancé, affectés qu'ils sont par l'atmosphère ambiante ; alors la voix de la poésie s'éteint, ou ne chante plus que des airs mineurs, ou prend refuge dans la virtuosité de ses instruments et de ses supports extérieurs ; et si elle parvient néanmoins à produire une œuvre d'importance, il lui manque cette suprême spontanéité, cette perfection naturelle, ce sentiment d'aisance infinie ou de souveraine maîtrise qu'évoque un seul toucher de l'esprit, même au milieu du labeur le plus considérable ou le plus austère de sa création.

Mais cette incompatibilité n'est pas le dernier mot de l'histoire. La vérité qu'exprime la poésie prend deux formes en effet : la vérité de la vie et la vérité de ce qui œuvre au cœur de la vie, la vérité de l'esprit intérieur. La poésie peut prendre appui sur la vie extérieure et agir en étroite communion avec elle, dans une relation très proche, très intime ; son travail consiste alors à faire pénétrer, dans les choses extérieures de la vie, et même dans ce qu'il y a de plus ordinaire, évident, quotidien, un rayon des clartés intuitives, un pouvoir de révélation : révélation de la beauté qui est vérité, de la vérité qui

est beauté. Mais elle peut aussi se retirer dans la vérité de l'esprit intérieur, agir en étroite communion avec lui, dans une relation très proche, très intime, et son œuvre consistera alors à révéler quelque chose d'inconnu dans notre être ou notre vie, dans la pensée ou la Nature, dans les mondes matériel, psychique et spirituel. C'est ce qu'elle semble vouloir tenter aujourd'hui, dans ses manifestations les plus caractéristiques, imposantes et belles. Cependant elle ne pourra se développer pleinement dans ce sens, à moins que le mental général de l'humanité ne s'oriente dans cette direction. Or on voit à certains signes que la nouvelle orientation prise par le mental moderne devrait justement permettre d'aboutir à ce résultat – pas à une pétrification de l'intellect, ni à un long tournoiement sur l'orbite de l'intellectualisme critique, mais à une façon de penser et de vivre plus haute et plus authentique. L'intelligence humaine paraît être sur le point de tenter l'aventure, et, à travers la mentalité intellectuelle, de s'élever vers une mentalité intuitive; elle ne considère plus l'intellect et le monde des faits positifs comme tout son univers, ni la raison intellectuelle comme un intermédiaire suffisant entre la vie et l'esprit; cela ne la satisfait plus, elle commence à percevoir l'existence d'un mental spirituel qui peut nous accueillir en sa vision plus large et plus globale. Nous n'aurons, pour autant, rien à sacrifier des gains du passé; au contraire, ils seront accrus, amplifiés, élargis par une recherche non seulement de la vérité intérieure et extérieure des choses, mais de tout ce qui fait leur cohésion, afin d'établir entre eux une vraie relation, une union véritable. C'est cette première ouverture à une nouvelle façon de voir qui donne un sens aux œuvres de Whitman et de Carpenter, et de quelques poètes français récents, à celles également de Tagore, de Yeats, de A.E., de Meredith, et de divers autres poètes anglais. Certains critiques ne voient dans cette tendance qu'un nouveau signe de

décadence; ils y trouvent un éclat morbide, la phosphorescence de la décomposition, ou celle que l'on observe sur la mer lorsque le soleil s'est couché et que la nuit règne sur les eaux. Mais cela voudrait dire que la poésie est condamnée à répéter ses accomplissements passés, et ne peut rien accomplir de nouveau, rien de grand : un clair, efficace ou brillant examen du mental et du monde extérieurs, serait son dernier mot et la condition nécessaire à une saine créativité. Il y a certes, dans la poésie récente, beaucoup de choses morbides, malsaines et aberrantes; mais cela provient d'une prolongation artificielle du passé, ou du mélange provisoire de diverses tendances, et n'appartient pas en propre à l'élément, dans la poésie nouvelle, qui échappe à tout cela et se tourne résolument vers l'avenir. La décadence survient quand une culture, en son déclin, ne trouve plus rien à vivre, à voir ou à dire, ou quand le mental poétique se fige dans une répétition désespérante, maladroite et artificielle des formes et conventions passées, ou que l'extravagance de l'esthétisme ou de la scolastique sont sa seule échappatoire. Mais un âge qui apporte des vérités spirituelles et vitales nouvelles et plus vastes – vérités de notre être, vérités du moi de l'homme et du moi intime de la Nature – et qui ouvre à la vision et à l'imagination des étendues immenses et inexplorées, a peu de chance de devenir décadent, non plus qu'une poésie prêtant voix à ces choses nouvelles, à moins qu'une longue période de conventionnalisme ait irrémédiablement atrophié son pouvoir créateur – ce qui n'est pas le cas.

Pour peu qu'elle émerge avec succès de sa présente incubation, qu'elle se trouve elle-même et développe toutes ses possibilités, la poésie plus parfaitement intuitive de l'avenir ne sera pas une poésie mystique, obscure, ou radicalement étrangère à la vie humaine terrestre. Peut-être y trouverons-nous parfois un élément mystique, car lorsque nous pénétrons

dans ces domaines, nous sentons revivre des mystères plus profonds que les mystères orphiques ou éleusiniens, et certains nous sont tout à fait inaccessibles, inexprimables; tandis que le mysticisme, dans son sens inférieur ou le moins favorable, se manifeste lorsque nous entrevoyons les choses encore mystérieuses de l'esprit sans les réaliser profondément en nous-mêmes, soit quand nous les réalisons mais ne découvrons pas leur langage direct, leur parole innée, et qu'il nous faut recourir à des suggestions d'une obscure clarté, ou à d'épaisses draperies de symboles : quand nous avons la révélation, et non l'inspiration, la vision et non le verbe. Et ce sentiment d'étrangeté, de distance, vient de ce que nous ne parvenons pas à relier l'esprit et la vie, ou à faire en sorte que le pouvoir de l'esprit transmue les autres parties de notre être. Mais le nouvel âge, après avoir atteint les sommets de l'intellect, a entrepris l'ascension vers le mental intuitif, et il est possible qu'il atteigne sur ce plan à une plénitude de cette nature; car le mental intuitif parfait n'a pas seulement des aperçus, il saisit une totalité lumineuse et s'ouvre au mental de révélation et d'inspiration. Or le mental esthétique, qu'il prenne forme dans les mots du poète ou dans ceux du penseur illuminé, du prophète ou du voyant, peut devenir l'une des voies royales. Cet âge ne recherchera ni le matérialisme, ni quelque vitalisme intuitif, ni une spiritualité distante et détachée, mais la totalité harmonieuse et lumineuse de l'être humain. C'est donc le champ tout entier de l'existence, Dieu et la Nature, l'homme et tous les mondes, le fini et l'infini qui s'ouvrira à la poésie et sera son sujet. Ce que la poésie de l'avenir nous offrira, ce n'est pas un aboutissement, pas même un aboutissement suprême ou final dans une direction particulière : c'est une nouvelle et plus haute évolution, une seconde et plus grande naissance de tous les pouvoirs de l'homme, de son être, de son action et de sa création.

Deuxième Partie

CHAPITRE 1

L'Esprit idéal de la poésie

Tenter de prédire l'orientation ou le développement futurs du mental ou de la vie, dans l'un quelconque de leurs domaines, sera toujours une entreprise hasardeuse. Car la vie et le mental ne sont pas comme la Nature physique dont les processus suivent certains sillons bien précis et mécaniques; ce sont des pouvoirs plus mobiles et plus libres. Les dieux de la vie, et à plus forte raison ceux du mental, sont si incalculablement et spontanément créatifs, que même lorsque nous parvenons à distinguer les lignes principales suivant lesquelles leur action se déroule – ou s'est déroulée jusqu'à présent – nous n'en demeurons pas moins incapables de prévoir, avec la moindre certitude, quelle orientation ils pourront prendre demain, ou quelle création nouvelle est en gestation. Il est donc impossible de prédire à quoi ressemblera en fait la poésie future. Nous pouvons voir où nous nous tenons aujourd'hui, mais ne saurions dire où nous serons rendus d'ici un quart de siècle. Tout ce que l'on peut faire, c'est de dégager, pour soi-même, certaines possibilités qui s'offrent au mental poétique de l'humanité, et d'imaginer ce qu'il pourrait accomplir s'il choisissait de suivre certaines des voies d'accès majeures que le génie des poètes récents et contemporains a dégagées pour nous; mais c'est à lui de décider quel chemin il suivra, vers quels nouveaux sommets il s'élancera. Or cette décision, il ne l'a pas encore prise.

Quel serait l'esprit idéal de la poésie dans un âge où le mental deviendrait de plus en plus intuitif – telle est la question qui se dégage des chapitres précédents, et à laquelle nous

essaierons de donner une réponse. Au début de ce livre, j'ai parlé du Mantra comme de la forme révélatrice la plus haute et la plus intense de la pensée et de l'expression poétiques. Ce que les poètes védiques entendaient par Mantra, c'était une vision inspirée et révélée, une pensée-vision, inséparable de la réalisation – pour employer ce terme moderne, pesant mais nécessaire – d'une vérité profonde de Dieu et du moi, de l'homme et de la Nature, du cosmos et de la vie, des choses et de la pensée, de l'expérience et de l'action. C'était une pensée qui venait sur les ailes d'un grand rythme d'âme, *chhandas*. Car la vision et l'audition ne pouvaient être dissociées : c'était un seul acte. Vivre la vérité en soi-même – ce que nous entendons par « réalisation » – faisait aussi partie intégrante de cette expérience, car pour que le créateur ou instrument humain puisse exprimer la vision et l'audition intérieures qui revêtent la forme du mot lumineux, il faut que cette vérité soit présente en son âme et se soit emparée de son mental – soit qu'elle précède, soit qu'elle accompagne l'expression. Le Mantra naît par le cœur, puis il est façonné ou condensé par le mental pensant qui en fait le char de cette divinité de l'Éternel dont la vérité vue est une forme ou un visage. Et si le mot est réellement un Mantra, ces trois choses doivent être également présentes dans le mental de celui qui s'est rendu capable d'écouter les paroles du voyant-poète. La vision de la vérité la plus intime doit accompagner l'audition, et la saisie de son esprit le plus profond et son retour à son foyer dans l'âme doivent accompagner ou suivre immédiatement le message rythmique du Mot et la vision de la Vérité par le mental. Cela peut paraître une explication plutôt mystique du phénomène, mais, au fond, il serait difficile de donner une description plus complète de la naissance et de l'effet du mot inspiré et révélateur ; on pourrait d'ailleurs l'appliquer – bien qu'à un degré inférieur à ce qu'envisageaient les rishis

védiques, du moins en général – aux plus sublimes élans de toute poésie vraiment grande. Cependant, pour que la poésie devienne Mantra, il faut qu'elle soit la voix de la vérité la plus intime et revête le pouvoir suprême que possèdent le rythme et le langage mêmes de cette vérité. Les anciens poètes du Véda et des Upanishads pouvaient affirmer qu'ils proféraient le Mantra car c'était toujours cette vérité intime et presque occulte des choses qu'ils s'efforçaient de voir, d'entendre et de prononcer, et parce qu'ils avaient la conviction d'utiliser ou de découvrir ses rythmes d'âme innés et son langage sacrificiel projeté vers le ciel par le divin Agni, le Feu sacré dans le cœur de l'homme. Autrement dit, le Mantra est une parole rythmique directe, la plus haute qui soit, la plus intense, la plus divinement riche, qui donne corps à l'inspiration intuitive et révélatrice et « donne âme » au mental par la vision et la présence du moi lui-même, réalité la plus profonde des choses, et par sa vérité et les divines formes d'âme qu'elle revêt : les Divinités qui naissent de la Vérité vivante. Ou encore, disons que le Mantra est le langage rythmique suprême qui s'empare de tout ce qui est fini et fait pénétrer en chaque chose la lumière et le chant de son propre infini.

C'est là une théorie, une conception de cette expression de soi rythmique et créatrice que nous appelons poésie, fort différente de toutes les théories courantes. C'est un *ars poetica* sacré ou hiératique, qui ne pouvait naître qu'en des temps où l'homme se croyait encore proche des dieux et sentait leur présence en son sein, où il pouvait s'imaginer entendre les accents de leur sagesse divine et éternelle prenant forme sur les sommets de son mental. Or jamais peut-être aucun âge intellectuel ne fut à ce point éloigné d'une telle conception de la vie. Cette époque que nous venons de traverser, mais dont l'ombre nous recouvre encore, fut en effet l'âge du matérialisme, âge terre à terre, extérieur, positiviste, âge de la raison

scientifique et utilitaire. Chose étrange pourtant – étrange ou naturelle, puisque dans l'économie de la Nature ce n'est pas seulement le semblable qui crée le semblable, le contraire aussi engendre le contraire –, il semble que nous soyons sur le point de nous rapprocher de la lumière, si distante soit-elle encore, de cette conception la plus élevée de nous-mêmes dont ces idées étaient l'expression, la concrétisation. En effet, bien que les circonstances soient très différentes, les formes plus amples, le mental plus complexe, et que les bases de la culture et de la civilisation se soient considérablement élargies, grâce à tout ce que nous avons hérité de nombreux âges intermédiaires, il semble bien que nous soyons presque sur le point, dans la spirale de notre évolution, de reprendre un effort qui n'est pas sans ressembler à celui qui constituait en quelque sorte l'âme du mental védique, ou du moins védântique. Maintenant que nous avons vu dans les moindres détails ce qu'est cette réalité matérielle du monde où nous vivons, et que nous avons acquis une certaine connaissance de la réalité vitale de la Force qui nous a engendrés, enfin nous repartons en quête de la réalité spirituelle de cela qui est le secret de notre être et le secret de toutes choses. Nos esprits, à nouveau, essaient d'envisager le moi, l'esprit de l'Homme et l'esprit de l'univers; cette approche est certes encore intellectuelle, mais de là à reprendre la quête millénaire qui déjà se dévoile à nos yeux, cette réalisation du moi en nous-mêmes et en toutes choses, il n'y a qu'un pas. Accompagnant cet effort, resurgira nécessairement dans le mental de l'homme la conception des divinités en qui cet Esprit, ce Moi, cette Réalité merveilleuse qui veille avec amour sur le monde, prend forme dans l'âme libérée et dans la vie de l'être humain : ses divinités de la Vérité et de la Liberté et de l'Unité, ses divinités d'une Volonté et d'un Pouvoir supérieurs, animés d'une vision plus haute, ses divinités de

l'Amour et de la Joie universelle, ses divinités de la Beauté universelle et éternelle, ses divinités d'une Lumière, d'une Harmonie, d'un Bien suprêmes. Il semble que les nouveaux idéaux de l'humanité soient déjà effleurés par une première ombre radieuse de ces choses, et même si ce n'est encore qu'une touche, une bouffée de couleurs dans l'atmosphère plus terne de notre mentalité récente, tout paraît indiquer que cette coloration va s'approfondir et s'étendre, dans les cieux vers lesquels nous tournons nos regards, sinon déjà sur la terre où nous vivons.

Cependant, cette nouvelle vision n'aura pas, comme il en fut jadis, un caractère distant et hiératique, mystique, intériorisé ; elle ne se gardera pas du profane – au contraire, elle essaiera d'attirer à nouveau ces divinités sur la terre, de nous les rendre intimes, familières, et de les incarner non seulement dans le cœur de la religion et de la philosophie, non seulement dans les envols les plus sublimes de la pensée et de l'art, mais, autant que possible, dans la vie et l'action humaines ordinaires. Car ces choses étaient autrefois des Mystères, réservés à une élite, aux initiés, au point que les hommes finirent par les perdre de vue. Mais ce que la nouvelle mentalité a entrepris, c'est de révéler, de divulguer et de nous rendre plus compréhensibles tous les mystères – il est vrai qu'à présent elle en fait des choses par trop banales et extérieures et leur retire ainsi beaucoup de leur beauté, de leur lumière intérieure et de leur profondeur, mais ce défaut s'estompera –, et cette orientation vers une réalisation ouverte nous conduira très probablement à un âge où l'homme, où l'humanité tout entière, s'essaiera à vivre une Vérité plus grande que celle qui, jusqu'à ce jour, a régenté notre espèce. (Aujourd'hui, en effet, nous faisons effort pour formuler clairement notre connaissance, et pour la vivre.) Alors ses créations elles aussi seront mues par un autre esprit et projetées sur d'autres trajectoires.

Si cela se produit, ou si seulement le mental s'oriente résolument dans ce sens, la poésie pourrait bien recouvrer une part de son caractère sacré et de son ancien prestige. Sans doute, nombre d'écrits poétiques respecteront encore les vieilles méthodes et satisferont aux vieux motifs esthétiques ordinaires. Et il est bien qu'il en soit ainsi, car l'objet de la poésie est d'exprimer l'âme de l'homme, de la lui révéler, et d'incarner dans les mots quelque pouvoir de beauté qu'il ait pu voir. Mais il se peut aussi que naissent et président des âmes qui ne soient pas avares de la plus haute flamme, des poètes-voyants et des créateurs-voyants, des poètes qui soient aussi des Rishis, suprêmes chantres de la Vérité, grands prêtres et magiciens d'une beauté plus divine et plus universelle. Chez tous les grands maîtres, à toutes les grandes époques, ces choses se sont au moins en partie manifestées ; mais rarement l'on imagina que le poète pût jouer ce rôle, ni que ce fût l'idée, l'origine même de sa fonction. Le mental de notre époque a exigé de ces poètes d'autres choses, nécessaires en leur temps, et les plus hauts accomplissements dans cette direction ont été de rares dépassements de soi, encore colorés et accordés à la demi-lumière où baignait leur chant. Pourtant, si vient un âge où les hommes, tous les hommes, parviennent à se saisir d'une Vérité plus profonde, plus vaste et plus inspirante, alors les maîtres du mot rythmique chanteront en tout cas à un niveau général plus élevé et pourront plus souvent se hisser jusque dans une lumière autrement pleine et intense, et plus souvent capter les sublimes accords dont la harpe de Dieu, pour reprendre la description que donne l'Upanishad de l'être et créature humaine, est secrètement capable.

Un plus grand âge semble promis à l'existence humaine, même si des pouvoirs plus ordinaires, plus terre à terre essaient d'attirer l'homme sur des chemins de traverse vers

un idéal moins sublime; l'avènement de cet âge verra aussi la naissance d'une nouvelle, d'une grande époque de création, différente des précédentes dont l'homme se glorifie pourtant, et supérieure par sa vision et son mobile. Mais il faut au préalable, dans une phase intermédiaire, que naisse une poésie qui, après ces premiers pas timides, puisse guider l'homme vers ce but. Elle profitera de nouvelles conceptions philosophiques, d'une science dont l'esprit aura subi une transformation décisive et se sera élargi, s'appuiera sur de nouvelles révélations dans les autres arts – musique, peinture, architecture, sculpture –, sur de nouveaux idéaux de vie plus élevés, sur les nouveaux pouvoirs, aussi, d'un mental religieux renaissant mais affranchi de ses limitations et de son obscurantisme. Nous percevons déjà les premières lueurs de cette nouvelle aurore. Dans la poésie également se préfigure cette orientation supérieure : l'effort conscient de Whitman, le ton de Carpenter, le sens et la portée de la poésie de A.E., la notoriété soudaine, fulgurante de Tagore, en sont les premiers signes. L'idée selon laquelle le poète doit être aussi un Rishi, refait surface. Ce qui est indispensable, c'est que s'étendent davantage encore la pensée et la mentalité au sein desquelles cette idée pourra vivre, et que se développe un art poétique accompli où elle pourra prendre corps; cela est nécessaire pour donner une force suffisamment durable à ce qui n'est encore qu'un pouvoir fraîchement éclos. Saturée des plaines, l'humanité, une fois de plus, tourne son regard vers les sommets, et les voix poétiques qui nous y conduiront par leurs chants seront de celles qu'anime la suprême voyance. Car le grand poète interprète pour l'homme son présent ou réinterprète son passé, mais il peut aussi lui indiquer son avenir et dans ces trois visions lui révéler le visage de l'Éternel.

Cette poésie intuitive révélatrice que nous envisageons, chantera la suprême harmonie de cinq pouvoirs éternels :

la Vérité, la Beauté, le Délice, la Vie et l'Esprit. Ce sont en réalité les cinq luminaires idéals et suprêmes, ou mieux, les cinq soleils de la poésie. Vers trois d'entre eux, déjà, le mental supérieur de l'humanité, par des voies multiples, oriente sa pensée et son aspiration avec une insistance et une vigueur inaccoutumées. Notre progrès intellectuel est longtemps demeuré une quête constante, ardue de la Vérité dans certains de ses domaines; mais aujourd'hui la vérité limitée d'hier ne saurait nous satisfaire, ni nous asservir. Nous avons appris et découvert beaucoup de choses – qui ne ressemblent à rien de ce que nous connaissions jusque-là, ou que nous avions seulement entraperçues –, mais le comble de ce « beaucoup » nous paraît à présent bien mince comparé à l'infiniment plus qui fut laissé de côté et ignoré, et qui maintenant nous invite à sa recherche. La description que l'ancien poète védique donna jadis de la quête de la Vérité divine, s'applique de la façon la plus frappante à la mentalité de notre âge : « Tandis qu'il gravit cime après cime, se dévoile à sa vue tout l'immense chemin qu'il lui reste à parcourir. » Mais on commence aussi à percevoir que seul un grand éveil du moi et de l'être spirituel de l'homme permettra de découvrir cette vérité jamais encore vécue, et de réaliser cet infinement plus. Alors seulement la plénitude d'une plus large connaissance pourra se dévoiler à l'homme vivant sur cette terre, et se défaire de tous ses revêtements. Car alors, comme le dit un autre poète-voyant védique, en son mental plus profond et en son âme « de nouveaux états d'être prennent naissance, revêtement après revêtement s'éveille à la connaissance, jusqu'à ce que dans le giron de la Mère, le Tout se découvre à la vision. » Cette jeune et ô combien ancienne lumière, la voilà qui de nouveau éclaire nos esprits. Les hommes ne sont plus prêts à jurer que le monde est une machine, et eux-mêmes, une simple parcelle de matière pensante éphémère. Si utile fût-

elle à une concentration triomphale sur la science physique, l'économie sociale et le bien-être matériel, cette conception de l'existence créa une atmosphère où ni la religion, ni la sagesse philosophique ne purent ranimer leur pouvoir dans les eaux vives de l'esprit, ni l'art et la poésie se rafraîchir aux sources natives de leur vigueur, eux qui, pourtant, non moins que la religion et la philosophie, sont des expressions de l'âme. Nous nous libérons aujourd'hui de cette obsession de la matière et reprenons conscience de l'existence d'une âme, d'un moi plus vaste, en nous comme dans l'univers, qui s'exprime ici-bas dans la vie et dans le corps.

Mais la mentalité contemporaine insiste aussi – avec raison – sur l'importance de la vie, de l'humanité, de la dignité du travail et de l'action. Nous ne livrons plus à notre mère la Terre une guerre ascétique ; au contraire, nous voulons boire tout notre soûl à son sein de beauté et de puissance et soulever son existence à un plus haut degré de grandeur et de perfection. L'idée selon laquelle une volonté de vie et d'action immense et créatrice serait le secret de l'existence occupe aujourd'hui nos pensées. Cette vision, encore qu'elle puisse, en introduisant de véritables valeurs psychiques, inviter un plus grand pouvoir artistique et poétique, philosophique et religieux, n'en a pas moins ses limitations, et par conséquent ses dangers. Dire que l'esprit est toute la vie, pour la raison qu'il est plus grand que la vie, exprimerait mieux la vérité en laquelle notre vie trouvera sa puissance souveraine. Dans l'ancien hymne védique, Aditi, la Mère infinie, crie à Indra, le Pouvoir divin qui s'apprête à naître en son sein : « Voilà redécouvert le chemin de la naissance, le chemin millénaire par où tous les dieux s'élançèrent ; toi-même, ce chemin ascendant, en ta croissance, emprunte-le pour naître ; ne suis pas cette autre voie, fatale à ta mère » ; mais si, refusant de suivre la voie ascendante, le nouvel esprit en gestation répond comme

le dieu : « Par cette voie je ne m'élancerai point, car elle est trop ardue ; permets que je sorte droit de ton flanc ; j'ai tant de choses à faire qui jamais encore ne furent accomplies ; contre l'un je dois combattre, avec un autre interroger la Vérité » –, alors le nouvel âge, même s'il accomplit de grandes choses, comme l'âge précédent en accomplit lui aussi, passera à côté de la voie supérieure et, comme lui également, aboutira à une catastrophe. Il n'y a aucune raison que nous limitions ainsi notre nouvelle naissance dans le temps ; car l'esprit et la vie ne sont pas incompatibles ; au contraire, plus croît le pouvoir de l'esprit, plus croît le pouvoir de la vie. Car de tous nos pouvoirs, la poésie et l'art sont ceux qui peuvent le mieux aider le mental humain à prendre conscience de cette vérité avec une force illuminatrice autant qu'universelle ; la philosophie, en effet, peut fort bien se noyer dans ses abstractions, et la religion se changer en une fuite hors du monde et un ascétisme intolérants, tandis que l'art et la poésie sont des médiateurs nés entre l'immatériel et le concret, entre l'esprit et la vie. Cette médiation entre la vérité de l'esprit et la vérité de la vie sera l'une des principales fonctions de la poésie future.

La Beauté et le Délice, ces deux autres lumières sœurs de Dieu, ces Soleils versicolores de l'Idéal, notre âge les a obscurcies encore plus que les autres, et, bien que leur clarté vivifiante lui fasse cruellement défaut, il est demeuré trop lourdement superficiel et utilitaire pour souffrir vraiment de leur absence. Pourtant, la Beauté et le Délice sont eux aussi choses spirituelles et expriment le cœur diapré, le cœur de douceur et de flamme des trois autres. La Vérité et la Vie ne peuvent atteindre leur perfection tant qu'elles n'ont pas été baignées, emplies du pouvoir du délice qui les complète, et du subtil pouvoir de la beauté, tant qu'elles ne sont pas devenues une, en leur pinacle, avec cette ultime touche de perfection et cette secrète essence de leur être. L'esprit ne

saurait se révéler entièrement sans ces deux présences qui nous comblent. L'antique conception indienne selon laquelle le délice, l'Ânanda, est la nature expressive et créatrice la plus profonde du moi libéré, est absolument vraie, car cet Ânanda est en vérité l'essence de l'être originel de l'Esprit. Mais la beauté et le délice sont aussi l'âme et l'origine de l'art et de la poésie, dont le sens et la fonction spirituelle sont de libérer l'homme en lui faisant goûter une joie sans mélange, et d'apporter à sa vie le souffle de la beauté. Bien entendu, on trouve ici, comme partout ailleurs, différents degrés, différents plans, et le délice, la beauté suprêmes ne font qu'un avec la Vérité suprême, avec la perfection de la vie et la joie la plus pure et la plus complète de l'Esprit qui se révèle à lui-même. Aussi la poésie parviendra-t-elle à se découvrir pleinement, à se plonger le plus complètement dans son héritage millénaire, lorsqu'elle découvrira l'harmonie la plus riche de ces cinq pouvoirs, sous leur forme de douceur, de lumière et de pouvoir les plus splendides, les plus immenses. Mais pour que cela se réalise intégralement, il faut qu'elle puisse chanter depuis les plus hauts ciels de la vision et parcoure les plus vastes étendues de notre être.

En vérité, nous pouvons saisir ces pouvoirs à tous les niveaux de notre ascension, car où que nous nous tenions, sur quelque plan que ce soit, l'Esprit, le Moi divin de l'homme est toujours présent, et il peut jaillir telle une flamme toute-puissante portant sur ses ailes de feu toutes les divinités, sous toutes leurs formes; or, la poésie et l'art comptent parmi les moyens dont use l'Esprit pour s'exprimer. L'essence de la poésie est donc éternellement la même, et son pouvoir fondamental tout comme l'ampleur du génie qui s'y déploie peuvent être eux aussi identiques, quel que soit le cadre de la vision : que ce soit Homère chantant la gloire des héros dans la bataille conduite par les dieux devant les portes de

Troie ; ou les tribulations d'Ulysse dans les îles lointaines et magiques, contrées fabuleuses où son cœur sans répit se tourne vers son foyer perdu à l'autre bout des mers ; ou que ce soit Shakespeare chevauchant la houle chatoyante, chantante, passionnée de la vie ; que ce soit Dante errant parmi ses visions terrifiantes ou béatifiques, traversant l'Enfer et le Purgatoire pour atteindre au Paradis ; que ce soit Vâlmiki chantant l'homme idéal, incarnation de Dieu, et le Râkshasa, monstre d'égoïsme et d'impitoyable arrogance, chacun venu d'un pôle opposé de la vie, animé par une loi d'être différente, l'un et l'autre engagés dans un combat décrété par les dieux ; ou que ce soit quelque poète mystique, un Vâmadeva ou un Vishwâmitra, exprimant en d'étranges et vivants symboles aujourd'hui oubliés, l'action des dieux et les gloires de la Vérité, la bataille et le voyage vers la Lumière, les doubles richesses et l'ascension sacrificielle de l'âme vers l'Immortalité. Que la forme soit donnée par l'imagination inspirée, concentrée sur la terre, ou par l'âme de vie, ou par la raison inspirée, ou encore par la haute vision intuitive et spirituelle, le génie du grand poète saura se saisir de quelque vérité de l'être, d'un souffle de la vie, d'un pouvoir de l'esprit et il les exprimera avec une suprême vigueur, pour son délice et le nôtre, et pour que leur beauté nous ravisse. Cela dit, la poésie qui saura le mieux préserver l'amplitude de son souffle et nous toucher concrètement tout en voyant les choses de plus haut, sera celle qui – à qualités égales – nous apportera le plus et satisfera le plus pleinement la totalité de notre être. Celle qui nous donnera donc tout ce que cet art, le plus complet de tous, et le plus subtil de tous nos moyens d'expression esthétique, est en mesure de nous offrir.

La poésie de l'avenir, si elle parvient à s'élargir suffisamment pour remplir les promesses dont nous n'avons encore que de riches aperçus, allumera ces cinq lampes de notre

être, mais elle les exhaussera, illuminant un plus vaste pays, bien des pays en vérité qui sont encore cachés à notre vue, pour en faire, non plus des lampes dans un temple étroit de la beauté, mais des soleils dans les cieux de notre mental supérieur qui éclaireront aussi bien l'immensité que les profondeurs les plus intimes de notre vie. Animée d'une vision nouvelle et plus large, cette poésie nous fera voir l'homme et la Nature, Dieu et tout ce qui s'offre à l'homme, toutes les réalisations possibles de l'humain rendu plus noble et plus divin; et elle ne chantera pas seulement avec le pouvoir de l'intelligence imaginative, avec le sentiment exalté, extatique ou la joie et la passion poignantes de la vie; elle se dressera pour les voir depuis une source de lumière plus intense, et les revêtira d'un verbe plus puissamment révélateur. Ce sera d'abord et avant tout une poésie de la raison intuitive, des sens intuitifs, de l'âme de délice intuitive en nous-mêmes, et à cette source ardente d'inspiration elle puisera un enthousiasme et un ravissement poétiques souverains; puis il se peut qu'elle s'élève encore pour atteindre à un pouvoir supérieur de révélation plus proche de la vision et du verbe directs du Surmental d'où provient toute inspiration créatrice.

Une poésie de ce genre ne sera pas nécessairement lointaine, éthérée, intangible en sa beauté et sa délicatesse – ou ne sera pas que cela; elle nous rendra proches, concrètes, visibles les choses les plus élevées, chantera tout ce que l'homme chante depuis toujours dans des accents pleins de grandeur et de beauté, tout ce que nous sommes, aussi bien notre corps que Dieu et le Moi, le fini et l'infini, le transitoire et l'Éternel, mais sa vision réconciliatrice, unificatrice, saura les rendre autres qu'ils nous ont toujours paru, sans jamais pourtant cesser d'être ce qu'ils sont. Volant vers les hauteurs, elle laissera voir encore la terre sous ses ailes; cependant, elle ne se confinera pas non plus à la terre, mais découvrira

d'autres réalités et les pouvoirs qu'ils exercent sur l'homme, et annexera à son empire tous les plans de l'existence. Elle saisira, et transformera, les secrets des poètes de jadis, en découvrira de nouveaux, insoupçonnés, transfigurera les vieux rythmes par la puissance de sa voix jaillie de son esprit plus subtil et plus profond, créera ses propres harmonies et révélera d'autres pouvoirs supérieurs, d'autres esprits du langage ; même si elle prend le passé et le présent pour point de départ, elle ne se laissera pas limiter par eux, par leur autorité, leurs formes ou leurs principes, mais échafaudera un art poétique original, transformé, accompli. C'est là en tout cas l'effort idéal qu'elle pourrait entreprendre, et cette tentative elle-même agirait comme un élixir de jeunesse et rendrait à la poésie sa place parmi les pouvoirs radieux qui guident l'âme de l'humanité dans son progrès sans fin. Alors elle conduira notre voyage tel Agni dans le Véda, le flamboyant donneur du Mot, *yuvâ kavih, priyo atithir amartyo mandrajihvo, ritacid ritâvâ*, Agni, le Jeune, le Voyant, le bien-aimé et l'Hôte immortel dont la langue est le miel de l'extase, conscient de la Vérité, découvreur de la Vérité, flamme née de la terre et cependant messager céleste des Immortels.

CHAPITRE 2

Le Soleil de la Vérité poétique

Quelle est donc cette Vérité que nous sommes en droit d'attendre de l'esprit de la poésie, des lèvres du chanteur inspiré? Nous disons que la Vérité est l'un des grands pouvoirs, l'une des hautes divinités associées à son œuvre, nous évoquons sa lumière pareille à la clarté d'un soleil plus divin en laquelle le poète doit voir et façonner, par les rayons qui embrasent son cœur et le monde autour de lui, la substance flamboyante de sa création. Mais qu'entendons-nous par là? Nous avons tous notre conception de la Vérité, ce qui donne à ce terme un caractère ambigu, un sens souvent étroit et limité qui affecte à son tour l'idée que nous nous faisons de la poésie. Mais déjà se dresse l'objection fondamentale – amplement justifiée si nos yeux ne considèrent que la robe chatoyante, sans voir l'âme de l'expression créatrice –, à savoir que le poète est l'amant de la seule Beauté, qu'il n'est d'autre déesse qu'il puisse jamais adorer; aucune autre vérité, ni aucunement la Vérité en elle-même, ne doit compter pour lui : l'imagination, et non la vérité, est la servante ailée et la radieuse messagère de la Muse. Affirmer que la poésie, le plus souvent, n'est guère qu'un simulacre, que tout son art consiste à pouvoir créer de belles fictions, est sans doute exagéré; il n'en est pas moins évident que le poète réussit le mieux son ouvrage lorsqu'il prend la vérité concrète ou extérieure seulement comme une première suggestion, et plonge subtilement la matière brute qu'elle fournit à son mental dans les couleurs ravissantes de l'imagination pour la transmuier en la beauté sans entraves de ses formes. À première vue, cela

pourrait suggérer – ou l'on pourrait ainsi l'interpréter – que la vérité et l'art n'ont aucun rapport entre eux, ou un rapport très lointain, et que même si la vérité doit fournir à l'art sa matière, elle ne devient art que si elle en sort transfigurée – ou, se peut-il, défigurée – par le processus caractéristique de l'imagination. En réalité, il n'en est rien; cela veut simplement dire que l'art n'est pas une imitation ou une reproduction de la Nature extérieure, mais qu'il a plutôt pour mission de nous offrir, à l'aide de son pouvoir transmutateur, quelque chose de plus profondément vrai que l'apparence et la vie extérieures.

Nous trouvons ensuite une idée diamétralement opposée, qui sévit parfois, non sans arrogance, durant les âges de réalisme où règne le culte du pouvoir vital : à savoir que la vérité, en tant que matériau de la poésie qui doit être mis en formes et en rythmes, est la réalité de la vie dans son sens vital le plus outrancier : réalité de ce que nous voyons, entendons et touchons, de la pure vitalité des sentiments, de la pure énergie de la pensée avec l'impact mental le plus positif, réalité du fait d'expérience brut, brutal, concret, dynamique qui doit être traduit sans réel changement dans les formes rythmiques, adouci par les images et revêtu de l'idée et du mot justes. On nous affirme même que la poésie, pour être fidèle à la vie, doit non seulement imiter sa façon de voir et de s'exprimer, mais son mouvement rythmique afin de créer une sorte de correspondance subjective; la poésie doit ramper avec la vie, glisser, marcher, courir, bondir avec elle, reproduire chaque secousse, chaque chute, les pas lourds, traînants ou tambourinants du vital; alors nous obtiendrons une musique originale, ample et vigoureuse, et devant son pouvoir franc et direct, les mélodies d'antan pâliront, piètres et trompeuses douceurs d'un artifice insipide. Ce que l'on réclame ici de la poésie, ce n'est pas la beauté, mais le

pouvoir, ou plutôt la force. Si la beauté parvient à se faufiler, si elle peut se revêtir de ces couleurs nouvelles et violentes, nous l'accepterons avec reconnaissance, à condition toutefois qu'elle ne soit pas trop belle pour être vraie et qu'à ses pas ne soit pas encore attachée l'irréelle, la romantique, l'idéale et lointaine, ou la perverse compagne d'un nouveau genre* : l'imagination. Et si la laideur, la brutalité et les choses les plus sordides nous sont montrées sans ménagement, et sans aucune transmutation, dans toute leur laideur, leur brutalité et sous leur aspect le plus sordide, eh bien tant mieux, puisque c'est la vérité de la vie, la force de la réalité vitale, quelle qu'elle soit, enchâssée et polie dans un cadre solide, rutilant, que désormais nous exigerons de l'artiste du vers. Et l'on ne peut nier que la force brutale de la vie réelle ainsi traitée et sublimée dans l'art – car l'art ne peut se contenter de reproduire, il lui faut sublimer –, nous procure une sensation nouvelle ; elle se change en un vin brut et capiteux qui provoque en nos boyaux d'agréables tempêtes, soulève de plaisir nos diaphragmes, enivre nos cerveaux, et sous la plume d'un puissant écrivain revêt un charme sensible au commun des mortels, n'exigeant aucun effort de goût ou de compréhension. Une esthétique de ce genre peut assurément donner naissance à une poésie robuste, musclée, virile, conforme au génie anglo-saxon.

Et puis il y a la vieille conception académique : la vérité de l'intelligence cultivée, la vérité de la raison, la vérité philosophique et scientifique, ou encore, pour le propos qui nous occupe, la vérité d'une certaine imagination et d'un certain goût spécifiques, conformes à la raison, capables d'impartir

* Je prête ici à ce mot le sens que lui donne, paraît-il, un critique de quelque renom et qui s'applique à la poésie de Yeats. Je n'ai pas lu sa critique, mais le terme lui-même suffit à condamner, non le poète, mais l'esprit – et sa théorie poétique – qui se permet d'utiliser un mot pareil dans un pareil contexte. (*Note de l'auteur*)

une sage beauté à la présentation et à l'idée justes – autrement dit, la norme esthétique classique, ou, sous sa forme plus conventionnelle, pseudo-classique. Bien des notions familières se pourchassent à travers ce territoire : dans un camp, par exemple, on nous parle de la compatibilité ou de l'incompatibilité de la philosophie et de la poésie ; dans un autre, on nous explique que la poésie est essentiellement une critique de la vie, inscrite tout de même dans des formes artistiques et muée en un chant noble et grave. Ce point de vue s'accompagne très souvent d'un dégoût pour l'imagination débridée, les couleurs riches, pour les audaces de la fantaisie et du rêve, les voix lointaines et voilées de mystère, pour tout ce qui est visionnaire, subtil, éthéré. Le mental esthétique oscille, suit ses penchants, façonne son idée de la vérité poétique selon ses critères de satisfaction, et ses propres réactions sont promues au rang de loi canonique. Dans ce domaine, on rencontre une foule d'avocats qui s'accordent tous pour souligner exagérément un seul aspect du principe de création poétique. Car si l'esprit de la poésie a des aspects multiples et si ses procédés sont d'une extrême souplesse, la loi centrale de sa nature, en revanche, est ferme et immuable.

La Vérité poétique dont je parle n'a rien à voir avec toutes ces limitations. La Vérité, telle que nous la contemplons finalement, est une déesse infinie, elle est le front et le visage mêmes de l'Infinité, elle est *Aditi*, la mère illimitable de tous les dieux. Cette Vérité infinie, éternelle et éternellement créatrice n'est pas ennemie de l'imagination, ni même de la plus libre fantaisie, car elles aussi sont des divinités et peuvent assumer l'un de ses visages ou porter l'un de ses masques expressifs ; et si l'imagination est peut-être, en effet, la couleur même de son processus créateur, les naissances et les mouvements de la Vérité sont innombrables, sa démarche est agile, aventureuse, et tous les pouvoirs divins, tous les

moyens universels peuvent l'aider à trouver son chemin vers ses propres richesses; l'erreur même est son fils légitime et, malgré ses caprices, ses rébellions et ses méandres vertigineux, elle sert le dessein de sa mère, dessein aux formes sans nombre, souple, vaste comme le monde. Or c'est précisément un peu de cette Vérité infinie que la poésie réussit à nous offrir avec un souverain pouvoir, lorsqu'elle suit son chemin de beauté, avec toute l'opulence des moyens qui lui sont assignés. Son instrumentation diffère de celle des autres mouvements de la Vérité, car son pouvoir est d'une autre nature. La Vérité infinie a mille façons de s'exprimer et de se découvrir, et chaque voie qu'elle emprunte, chaque instrument doivent demeurer distincts. La loi d'une forme particulière d'expression ne doit pas être appliquée à une autre. Cela ne signifie pas, cependant, que le matériau de l'une ne saurait servir à d'autres – à condition qu'elle se laisse façonner par un autre pouvoir et se coule dans un moule différent –, ni que toutes ces voies ne se rejoignent pas sur les cimes. La vérité de la poésie n'est pas seulement la vérité de la philosophie, de la science ou de la religion; elle est un autre mode d'expression de soi de la Vérité infinie, si singulier qu'il semble donner aux choses un tout autre visage, révéler un tout autre aspect de notre expérience. Un poète peut fort bien avoir une croyance religieuse, souscrire à un système philosophique ou, tel Lucrèce ou certains poètes indiens, se ranger parmi les plus importants penseurs-philosophes, ou, tel Goethe, réussir aussi bien comme savant que comme poète et créateur. Mais dès qu'il commence, dans ses vers, à débattre intellectuellement de son système, ou introduit directement dans ses mètres une science endimanchée, ou quand il nous inflige, à l'instar de Wordsworth ou de Dryden, des sermons rimés ou des arguties théologiques, alors il enfreint la loi. Et même s'il ne se fourvoie pas aussi complètement, plus il s'engage sur

cette voie – sans outrepasser pourtant les limites de son art où certains poètes ont remporté de passables, tantôt de considérables, voire de parfaits succès –, plus il doit savoir qu’il marche sur un sol friable, ou, en tout cas, sur un bas-plateau où il aura toutes les peines du monde à préserver l’authentique esprit poétique et la pureté de son inspiration.

Car il s’agit ici d’un autre culte, d’une autre forme d’adoration, et du moment qu’il se tient devant l’autel de la Muse, le poète doit vêtir de neuf son mental et servir les rites d’une différente consécration. Il doit évoquer cette autre personnalité en lui dont le regard plus pénétrant se pare de mille reflets, et dont la voix nous enchante. Aux autres, le mot ne procure pas une telle jubilation, car ils ne remontent pas à sa source – même s’ils éprouvent une joie intense, chacun à sa manière, comme la philosophie, par exemple, goûte à la joie d’une compréhension profonde et globale, ou comme la religion connaît d’indicibles extases. Il est vrai, néanmoins, que le poète peut exprimer essentiellement la même chose que le philosophe, le religieux ou l’homme de science – il peut même nous donner une vérité philosophique, religieuse ou scientifique, à condition qu’il les transmue et en extraie quelque chose sur quoi les autres insistent à leur façon, et nous donne en retour ce quelque chose de plus qu’apportent la vision et l’expression poétiques. Cette vérité, il doit la convertir en vérité poétique, et s’il peut la voir d’emblée avec le regard pénétrant du poète, avec l’œil créatif, intuitif, qui perçoit et interprète immédiatement, son art n’en sera que plus grand ; car, à n’en pas douter, son expression de la vérité deviendrait alors plus poétique, plus authentique et inspirée, plus convaincante. Cette distinction entre la vérité poétique et les autres vérités, d’ordinaire bien sentie, sinon toujours correctement observée, ainsi que la façon dont ces vérités se fondent l’une à l’autre et le lieu où elles convergent, sont

suffisamment importantes pour que l'on s'y arrête. En effet, si en ce nouvel âge la poésie veut accomplir tout ce dont elle est capable, elle inclura dans son domaine beaucoup de choses qu'elle partagera avec la philosophie, la religion et même la science, prise dans son sens le plus large, tout en développant plus intensément encore la beauté particulière, le pouvoir singulier de sa propre intuition et de son propre style. À cet égard, la poésie de Tagore constitue déjà un exemple original et frappant d'une vérité qui, vue et poursuivie différemment, aurait pu être spécifiquement philosophique et religieuse ; mais ici le pouvoir transformateur de la vision poétique lui a donné le visage de la beauté et l'a revêtue d'un sens nouveau.

Ce qui différencie ces grands pouvoirs du mental, c'est l'instrument principal, indispensable que nous devons utiliser, l'attrait qu'il exerce sur le mental et l'approche tout entière. Or cette différence est immense. Le philosophe voit les choses dans la lumière crue de la raison, il procède froidement, par abstractions, par une analyse rigoureuse du contenu intellectuel de la vérité ; il avance pas à pas, logiquement, posément, d'une idée à l'autre, et si sa méthode est ardue et nébuleuse pour le mental ordinaire, pour le mental poétique elle est carrément rebutante, aride, impossible. Car le mental poétique voit d'un seul regard, dans un flot de lumières chatoyantes, par une expérience émouvante ; il suit avec ravissement le mot qui se rapproche, il baigne dans les splendeurs de la forme, dans le bondissement spontané des idées inspirées qui se pressent, étincelles sous les pas du cheval Dadhikrâvan, blanche flamme lancée à l'assaut de la montagne des dieux ; la vision du poète est le souffle et le nimbe diapré, le battement des ailes des jeunes oiseaux de la Pensée, arcs-en-ciel de lumières volant au-dessus de la terre ou s'élançant vers les cieux. L'homme de science, lui aussi, procède par la raison intellectuelle, mais

en soumettant tout à l'examen du microscope. Ainsi, la raison se porte sur l'analyse des faits et des processus sensibles, sur la mesure correcte et les rapports de force et d'énergie tels que nous les voyons agir sur la substance phénoménale de l'existence; inlassablement, le scientifique enchaîne les faits, déroule les processus, jusqu'à ce qu'il ait sous la main, sinon le corps de la réalité, du moins son squelette et ses tissus, et tous les maillons apparents de la chaîne. Mais pour le mental poétique, c'est là une chose mécanique, une chose morte; car l'œil du poète se plaît à contempler la vie quand elle se meut et respire, il aime ses synthèses et ses rythmes accomplis, pas ses mensurations, encore moins ses membres disséqués; son regard saisit l'âme merveilleuse des choses, non le miracle physique. La méthode des autres pouvoirs consiste à suivre les pas rigoureusement fondés, patiemment assurés de l'intelligence théoricienne, et l'aspect de la Vérité qu'ils dévoilent ainsi est une norme que l'œil de la raison intellectuelle mesure et découpe du monde des idées et du monde des sens. Le philosophe dans ses méditations, le scientifique dans sa recherche, ne sauraient en vérité se passer de l'aide de ce pouvoir supérieur qu'est l'intuition; mais d'ordinaire, il leur faut amener ce que cette faculté plus intime, plus vive et plus lumineuse leur offre dans une atmosphère plus réfléchie, sous la lumière critique de l'intelligence, et l'établir dans la méthode dialectique ou analytique de la philosophie et de la science avant de l'introduire devant son juge: l'intellect. Le mental du poète voit par intuition, par une perception directe des choses, et il exprime ce qu'elles lui offrent en insistant sur l'image totale, et ce faisant lui donne forme; ce qui l'enchant, c'est de voir la vérité vivante de la forme, de la vie qui l'inspire, de la pensée créatrice sous-jacente et du mouvement de l'âme qui la soutient, l'harmonie des rythmes que ces choses lui révèlent et dont la beauté le ravit. Ces

domaines et ces chemins sont fort éloignés les uns des autres, et si l'une de ces voix étrangères veut jamais parvenir aux oreilles du créateur et poète et le charmer, il faudra que sa texture subisse une profonde transformation et s'adapte à la nouvelle atmosphère, chaude et colorée, avant d'être admise dans ce royaume.

Le lieu de rencontre ne se trouve pas à la base, mais au sommet. L'intelligence rationnelle du philosophe ne découvre en fait, dans le domaine de la pensée, qu'un système de symboles dont la réalité figurée ne peut être saisie par l'intelligence; elle ne peut l'être que par une intuition directe, un contact vivant, une expérience intime par identité au sein de notre moi de connaissance. Ce ne peut être l'œuvre d'une pensée dialectique, mais d'une pensée radieuse, révélatrice, corps lumineux d'une pensée intuitive et d'une expérience spirituelle qui nous transporte au cœur même de la chose vue, dans la vision de connaissance. Si le premier effort de la philosophie est de connaître pour la seule joie de la compréhension pure, son dessein suprême est de saisir la Vérité vivante dans l'esprit, de l'embrasser et d'être une avec elle, afin que nous devenions consciemment en nous-mêmes toute la réalité que nous avons appris à connaître. Or c'est précisément ce que le poète essaie de faire à sa manière au moyen de l'intuition et de l'imagination, lorsqu'il tente de s'approcher de la forme de beauté qui éveille sa joie, et de se fondre en elle dans la béatitude. Il ne saisit pas toujours le moi intime de la chose, mais il est en son pouvoir de le faire. Le langage de la pensée intuitive tend donc toujours à se rapprocher, par affinité, du langage poétique. Dans les anciennes Upanishads, il en fit très souvent son véhicule naturel. « L'Esprit se répandit sur le monde, pur, brillant, inatteint par la blessure du péché, sans corps et sans fibres, sans cicatrice; le Voyant, le Penseur, le Moi né de Soi-même

qui fait jaillir l'être partout dans l'univers, a depuis des temps immémoriaux et pour l'éternité assigné sa nature à toute chose. » Ou encore : « Là ni le soleil ne brille, ni la lune, ni les étoiles, ni ces éclairs flamboyants, ni ce feu ; ce monde tout entier ne brille que par sa seule lumière. » Est-ce là, peut-on se demander, la voix de la poésie ou celle de la philosophie, ou bien celle de la religion ? Ce sont en fait ces trois voix qui n'en font plus qu'une, car elles se sont fondues dans le chœur éternel. Il existe aussi, et pour la même raison, une science pure, intuitive qui nous attend sur notre chemin dès que nous pénétrons dans les vastes étendues de l'être psychique et spirituel, et qui, de là, peut œuvrer à la découverte de plus grands secrets du monde physique, ou du moins, du monde psychophysique. Le Yoga indien se fonde sur ce processus supérieur, et là – bien que l'objet soit aussi, comme dans toute science véritable, de trouver une méthode assurée de découverte personnelle, ou de revivre et de reconquérir les découvertes passées et de mettre en pratique tout ce qui a été dévoilé –, se manifeste aussi l'intention finale et plus haute de s'emparer de la vérité, de cette lumière saisie dans le pouvoir intérieur de notre être, et de la transformer en un pouvoir de notre moi psychique, de notre esprit, de notre moi de connaissance et de volonté, de notre moi d'amour et de félicité, de notre moi de vie et d'action. Bien que la forme diffère, cela aussi fait partie de l'œuvre plus élevée de la poésie quand elle agit – les sages de jadis voulaient qu'elle le fit consciemment – comme un purificateur et un bâtisseur de l'âme.

La fonction première de la religion est elle aussi d'ouvrir à l'âme des voies d'approche vers le Suprême, vers Dieu. Pour ce faire, elle commence par imposer au mental un schéma de connaissance religieuse, un guide de credo et de dogmes, en lui passant le mors d'une instruction morale, d'une loi

purificatrice de conduite religieuse, et en éveillant en lui le besoin d'une émotion religieuse, d'une adoration ou d'un culte, et tant qu'elle n'est que cela, la religion demeure à l'écart, dans ses frontières. Mais dans ce qu'elle a de plus révélateur, dans tout ce qui touche à l'expérience et à l'être intuitifs, la religion nous apparaît essentiellement comme une aspiration et une adoration de l'âme pour le Divin, le Moi, le Suprême, l'Éternel, l'Infini, comme un effort pour s'en approcher, pour vivre avec ou en Cela, pour goûter aux délices de l'amour et ressembler ou se fondre à l'objet de notre adoration. Or la poésie, lorsqu'elle atteint à ses hauteurs suprêmes, se tourne vers les mêmes choses en nous-mêmes et dans le monde; cela ne prend pas la forme d'une adoration religieuse, mais d'une intimité pleine de tendresse et d'une union émouvante dans la beauté et le délice. Un abîme semble pourtant séparer ces différentes méthodes, ces différents domaines; mais une fois leur but atteint, une fois qu'ils sont entrés en contact avec leur esprit le plus profond, ils commencent à se rapprocher, à se toucher. C'est en raison de cette affinité si profonde, que dans l'ancienne culture de l'Inde la philosophie, la science psychique et spirituelle et la religion étaient inséparablement unies, et que lorsqu'elles cherchaient à exprimer leurs expériences les plus intimes, elles recouraient toujours au langage poétique.

Pour s'élever jusqu'à ces hauteurs, la Poésie gravit pas à pas son propre versant de la montagne des dieux. La Poésie naît à l'appel direct de trois pouvoirs, l'inspiration, la beauté et le délice, et elle les mène vers nous et nous mène vers eux grâce au charme magique de sa parole et de ses rythmes inspirés. Et si elle peut le faire à la perfection, son œuvre essentielle est accomplie. Au début, la poésie s'intéresse à ce qui est naturel, proche et simple, et même lorsqu'elle devient plus subtile, il lui suffit de créer quelque pouvoir de beauté,

d'émouvoir l'âme par la joie esthétique, de la faire sentir et voir – et elle semble avoir alors rempli son rôle. Le genre, semble-t-il, importe peu, ni que l'on veuille, de façon formelle, bien établie, lui assigner tel but ou telle fonction, car elle n'a rien à voir, directement ou essentiellement, avec la présentation de concepts intellectuels à la raison, ni avec la vérité scientifique ni avec quelque panacée morale, ni avec la formulation de l'aspiration religieuse, ni même avec l'émotion et l'amour religieux qui lui sont pourtant si proches. Néanmoins, en raison même de cette plus profonde affinité, nous la voyons faire quelque chose d'analogue par son propre pouvoir, sous une forme étrange et belle, de façon détournée et pourtant si subtilement directe. Le poète lui aussi – tantôt, dirait-on, par accident, tantôt délibérément –, exprime les mêmes vérités essentielles que le philosophe ou le religieux. Un ou deux exemples suffiront à mettre en lumière les analogies et les différences.

La religion nous enjoint d'aimer notre prochain, et même nos ennemis, comme nous-mêmes, chose impossible pour notre nature habituelle. C'est un précepte honoré du bout des lèvres, et universellement ignoré dans la pratique. Seule une poignée d'êtres recherchant la perfection dans l'expérience spirituelle y découvrent la loi naturelle de notre être réel et suprême – ce qui est parfaitement possible à condition de réaliser de façon permanente cette secrète unité qui est le fondement de la loi d'amour universel. Mais si nous cherchons autre chose, si nous aspirons seulement au délice poétique, ou, si tel est notre penchant naturel, à la critique de la vie, écoutons à présent la voix de Créon. Le roi furieux reproche à Antigone d'avoir commis un acte contre nature en refusant de haïr l'ennemi de la cité, et de s'être exilée de l'esprit et du cœur de tout son peuple. Alors nous entendons jaillir la réponse noble et fière d'une femme seule, condamnée,

mais qui demeure irréductible et fidèle à la loi de sa nature, la volonté de son âme que recouvre déjà l'ombre d'une mort cruelle : « Je ne suis pas née pour partager la haine, je suis née pour partager l'amour ! » Quand il écrivit ces lignes, le poète athénien n'avait pas en vue notre instruction morale, il ne cherchait à invoquer dans ces vers aucune émotion religieuse ; il s'intéressait seulement à un moment crucial de l'existence humaine : la révolte de l'affection naturelle contre l'exigence implacable de la loi, de la nation, de l'État. C'est le cri pur et simple, c'est la voix de la nature et de la vie, et pourtant derrière on sent passer le souffle d'une pensée plus vaste qui n'est pas sans rappeler la vérité qui sous-tend l'enseignement religieux et l'expérience spirituelle. Le poète, les yeux fixés sur la vie, nous montre comme par hasard la graine qui, dans notre nature ordinaire, peut croître en la prodigieuse vérité spirituelle de l'amour universel. Et il faut qu'il le fasse à sa manière, dans les formes de la beauté et du ravissement poétiques ; et nous dirons, à en juger par de tels exemples, que c'est pour lui la seule manière de le faire : jeter dans le mental, comme sans y penser, la semence de beauté et de délice d'un état d'être supérieur de la vie et de la nature, et poursuivre son chemin, la laissant faire son œuvre dans l'expérience de l'âme, dans ses émotions et ses pensées, sachant à peine peut-être ce qu'il a fait lui-même, tant il est absorbé dans sa vision, tant le réjouit la beauté de sa création.

Et pourtant nous constatons que l'on ne peut, en réalité, fixer à la poésie de telles limites, et que les grands poètes n'en tiennent d'ailleurs aucun compte. Le poète de la Gîtâ a pour objectif conscient d'impartir à l'âme de son auditeur la forme de l'unité, et il l'incite à rechercher la plénitude de l'expérience. « Il est le plus grand parmi les yogis celui qui, vienne la joie ou vienne la peine, où qu'il tourne ses yeux, voit en toutes choses également l'image de son moi. »

Paroles sublimes et graves, coulées dans le langage de la raison inspirée, et rehaussées, dans le texte original, par un style et un rythme pleins de douceur et de noblesse ; langage aux accents religieux et philosophiques et néanmoins poétiques, car il enrichit l'idée fondamentale par la visualisation de l'expérience spirituelle rendue compréhensible et familière, par l'émotion intense que nous éprouvons à sentir la chose, à entrer en contact avec sa vie propre. Dans le *Yajur-Véda*, plus ancien encore, nous voyons, portée par une voix différente, plus émouvante, moins intellectuelle, surgir la même vérité d'expérience, la même musique qui sait toucher notre âme : « Si je suis meurtri, rends-moi ferme et entier. Puissent toutes les créatures me contempler avec le regard de l'Ami, puissé-je, puissions-nous tous contempler toutes choses avec le regard de l'Ami. » Ici, l'émotion poétique et l'émotion religieuse sont puissamment fondues l'une en l'autre au point de ne faire plus qu'une dans l'aspiration à la perfection du cœur et à l'union pleine d'amour avec la vie tout entière. La même alchimie unificatrice, la même fusion peut se produire entre la vérité philosophique et la vérité poétique, et l'on en trouve d'innombrables exemples dans la littérature indienne. Tout l'ancien *Rig-Véda*, toute la poésie vishnouïte du nord et du sud de l'Inde étaient fondés sur un Yoga complexe, une science psychique et spirituelle et sa pratique, sans lequel ils n'auraient pu voir le jour sous cette forme. Aujourd'hui, la poésie de Tagore porte le plus souvent la marque d'une telle *sâdhanâ*, héritage millénaire de découvertes et d'expériences spirituelles solidement établies. Mais ce qu'elle exprime, soit directement, soit par des symboles ou des images poétiques, ce ne sont pas les étapes formelles de la *sâdhanâ*, mais son mouvement puissamment ressenti et son vivant aboutissement, la vision et la vie et l'expérience intérieure, l'esprit et son pouvoir et son corps de douceur, de beauté et de délice. Faire

avancer la vérité poétique à petits pas serrés, méticuleux, ou vouloir transformer ses sphères immenses, continentales en quelque cercle magique et l'y enfermer, paraît être une entreprise sans réel fondement. On serait presque tenté de dire qu'il n'y a rien au sein de la Vérité infinie dont le poète ne puisse faire son matériau, même si celui-ci semble appartenir à d'autres provinces du mental, car toutes les formes de l'expérience humaine convergent sur le plan de l'intuition, de la vie et de la vision intérieures, et toutes s'unissent en l'esprit. Les conditions, les limitations n'existent que sur le chemin, dans l'approche individuelle – ce qui est déjà considérable –, dans les impératifs de la vision poétique pure et dans la sujétion de la chose vue à la loi de l'harmonie poétique et à celle d'une joie et d'une beauté émouvantes.

La vraie différence réside donc dans le but principal, essentiel de la poésie, et dépend des conditions impératives qu'il impose à cet art. La poésie n'a pas pour fonction d'enseigner une vérité particulière, ni, en fait, d'enseigner quoi que ce soit, de chercher la connaissance ou de servir un quelconque dessein éthique ou religieux, mais d'incarner la beauté dans les mots et de nous ravir. Mais en même temps, il entre pour le moins dans ses plus hautes fonctions de servir l'esprit et d'illuminer, de conduire l'âme humaine par les chemins de la beauté et, par un délice qui donne forme et révèle, de la façonner. Toutes les expériences de l'âme constituent son domaine. Par le charme qu'elle exerce, la poésie éveille la réponse esthétique de l'âme à tout ce qui la touche dans le moi ou dans le monde; elle est l'un des grands et merveilleux pouvoirs de notre vie intérieure, et peut être l'un des pouvoirs de notre vie la plus profonde. Tout ce qui, de l'infinie Vérité d'être, est à même de faire partie de cette vie, tout ce qui peut être rendu vrai et beau et vivant dans cette expérience, est vérité pour la poésie et peut lui servir de matériau.

Cela dit, le langage poétique comporte toujours trois éléments qui peuvent nous servir de critères pour mesurer son pouvoir. Il y a d'abord la puissance de la vision inspirée qui nous fait sentir le charme de quelque réalité du moi ou du mental ou du monde, que ce soit dans ce champ matériel ou dans les autres plans de l'existence universelle ou de notre être, dont l'imagination est l'une des portes d'accès, et cette vision nous apporte le pouvoir de sa vérité et la beauté de ses images, et par le mot, les incarne dans notre mental. Ensuite, il y faut aussi le toucher, la présence, le souffle même de la vie, pas seulement de la vie extérieure, mais de la vie intérieure; il ne s'agit pas d'imiter la vie par la force du langage, ni de tendre un miroir à certaines formes ou mouvements extérieurs de la Nature, mais de donner une interprétation créative qui nous fasse sentir intimement, autant qu'il est possible, ce qu'elle est, ce que sont les choses, ce que nous sommes nous-mêmes. Enfin, il faut que la poésie porte en elle, et éveille en nous, une émotion qui n'est autre que sa façon de toucher notre âme : ce n'est pas l'émotion brute de nos parties vitales – encore qu'elles jouent un rôle dans certains genres poétiques – mais l'essence spirituelle du sentiment qui fait vibrer les fibres intérieures de notre être. Les vérités intellectuelle, vitale, sensible, sont choses secondaires; le souffle de la poésie devrait nous donner de surcroît, ou même sans leur concours, une vérité plus essentielle de l'être des choses : leur véritable pouvoir qui finalement jaillit de quelque source éternelle dans le secret de leur cœur, *hridaye guhâyâm*, et qui s'exprime même dans les instants et l'éphémère de la vie. L'âme du poète, l'âme également de celui qui l'écoute et qui est sensible à sa parole, établit un rapport direct par la vision, par une émotion et un contact immédiats, et, à son degré le plus intense, acquiert et sent une poignante identité par une union dans la substance même de notre être. Or tout cela, seule une perception et

une vision spirituelles directes, que nous appelons intuition, est en mesure de nous le donner, même si d'autres pouvoirs l'aident et en préparent la venue. L'imagination est seulement, pour le poète, l'aide la plus puissante pour cette découverte et cette création et interprétation; la fantaisie, une clef lumineuse pour ouvrir les portes cachées ou insolites. Découvrir une nouvelle image est en soi une joie pour le poète et son auditeur, car elle révèle une nouvelle correspondance riche de sens, ou jette une clarté plus intense sur la chose vue qui ainsi se dévoile et prend toute sa valeur dans notre mental, y trouve une vie plus riche, plus lumineuse, plus pleine de son propre délice. Le poète doit révéler quelque chose – même dans ce qu'il y a de plus ordinaire – qui n'est pas évident à l'expérience superficielle; aussi recourt-il à l'image, au symbole, à tout ce qui lui paraît juste, beau, signifiant, suggestif. Ses fictions ne sont pas de petits riens aussi charmants que vains, mais, comme chez tout véritable artiste, des figures et des créations signifiantes servant à rendre proches de notre esprit des réalités, ô combien réelles, et dont l'immortalité est l'immortalité de la vérité.

C'est dans ce sens que nous pouvons dire du poète qu'il crée dans la lumière universelle du Soleil de la Vérité poétique. Cependant, tout dépend de la façon dont il voit et utilise cette lumière. Il peut entrevoir une chose ou une autre dans un rayon isolé, ou, parfois, éclairer de ce rayon sa propre personnalité et allumer une lampe dans la demeure de son être; ou, à travers cette aura éblouissante, il peut embrasser du regard la terre matérielle et les formes et les premiers mouvements de ses enfants, ou avec cette lumière radieuse explorer les flots tumultueux de l'âme de vie et ses passions et son pouvoir, ou découvrir les premiers ou les suprêmes secrets du mental et du cœur humain; ou il peut tourner son regard vers les cieux, et dans un haut ruissellement de rayons étincelants,

voir les mondes intermédiaires et le ciel et les actions des dieux, les scènes et les moments d'une vie immortelle. Parfois aussi, le Soleil Noir, pour reprendre l'image du Véda, lové dans une grotte aveugle, lui renvoie l'envers, la négation de la lumière; la visible obscurité révèle une obscurité incommensurable, dévoilant à ses yeux les sinistres secrets d'une cité de la Nuit terrifiante, ombre de l'Hadès, abcès fuligineux dans l'abîme de l'Enfer. Pour lui, le Soleil de la Vérité est tantôt caché derrière le versant des montagnes, éclaboussant déjà de ses rayons les crêtes enneigées; tantôt, impérial, il chevauche le ciel, tantôt il apparaît, splendide, dans la lumière du couchant, ou s'évanouit dans la nuit solennelle. Le poète peut se tenir debout sur la terre ou errer tels les oiseaux symboliques des Védas dans l'atmosphère terrestre, ou s'élever vers les mondes au-delà, plus proches du soleil, et voir dans une autre lumière tout ce qui s'étend au-dessous. Parfois aussi peut-être, un ou deux poètes auront la force de fixer sans ciller la source de toute lumière, de contempler cette splendeur, de toutes ses formes la plus heureuse, dont on peut dire, lorsqu'on s'en approche ou qu'en elle on pénètre : « Je suis Lui. » Le poète découvre alors qu'il est un en esprit avec toute chose et trouve dans cette unité le mot de lumière qui peut le plus puissamment illuminer notre parole humaine.

Mais où se situent donc les plus hautes étendues de la vision auxquelles le mental du poète puisse atteindre pour y trouver, selon la puissance de son génie, une vérité toujours plus insondable, toujours plus vaste des choses déjà proférées et de choses inouïes que nul encore n'a tenté de saisir dans la prose ou les vers? Si une certaine voyance intuitive soutient la vision de l'imagination et si elle est le pouvoir réel qui fait descendre le mot inspiré, il faudra que le poète se hisse jusqu'à sa source et vive dans la plénitude du mental intuitif le plus élevé qui excède les sens éveillés, la vision-

de-vie intuitive ou la raison inspirée, bien qu'il puisse alors voir tout ce qu'ils voient –, pour atteindre au pouvoir le plus complet, à la vision la plus intime, à son plus vaste domaine. Éclairer le moi des choses, sous son aspect de pouvoir ou de beauté, est après tout le but originel de la poésie, et cela peut être accompli par le seul pouvoir de ce mental intuitif supérieur. Celui-ci est en effet capable de nous rendre plus proche et même, s'élevant au-delà de lui-même, d'atteindre effectivement à la vision par identité : vision de notre moi dans son entièreté et du moi de l'univers, qui constitue l'objectif ultime et l'esprit suprême de tous les pouvoirs et de toutes les recherches de notre mental. La poésie qui accomplira cela pourra voir – d'une autre façon pourtant que la philosophie et la religion –, le moi de l'Éternel. Elle connaîtra Dieu et ses divinités, connaîtra la liberté et l'immortalité qui est notre but le plus divin, verra, dans la joie que donne l'union dans la beauté, le moi de l'Infini, le moi de la Nature et le moi tout entier de l'homme. Mais voir ainsi le moi, c'est rencontrer l'esprit en toutes choses, et l'esprit nous révèle la vérité intérieure, la vérité la plus profonde de tout ce qui vient de l'esprit : la vie aussi bien que la pensée et la forme et toute image et tout pouvoir. Cet art de l'expression du moi par les rythmes a certes accompli de grandes choses ; mais beaucoup reste à faire. Exprimer ces choses suprêmes et recueillir dans une nouvelle et plus vaste lumière tout ce que l'homme a pu et tout ce qu'il peut encore voir, connaître, sentir, et lui insuffler l'esprit et le pouvoir universels de la beauté et du délice qui soutient toute existence, est une œuvre qui ouvrira à la poésie un plus large territoire et lui permettra de remplir sa fonction la plus haute, la plus parfaite. Cet effort, nous en voyons aujourd'hui les prémices, et c'est lui qui donne aux œuvres poétiques récentes leur accent le plus noble ; c'est dans cette direction qu'il faut aller pour trouver une vigueur

nouvelle et durable, et une source d'inspiration pratiquement inépuisable. Dans l'une de ses suggestions symboliques, le Véda parle de la source de la Vérité éternelle autour de laquelle se tiennent les pouvoirs illuminés de la pensée et de la vie. Là, sous les yeux enchanteurs et le visage d'impérissable beauté de la Mère de la création et fiancée de l'Esprit éternel, ils mènent leur danse immortelle. Le poète, dans son mental supraconscient, accède à cette source miraculeuse et en revient avec un chant, ou une vision parfois du visage de la Mère, un aperçu de son œuvre. Trouver le chemin qui mène au cœur de cette sphère tout en gardant notre moi éveillé, c'est être le poète-voyant et découvrir le suprême pouvoir du mot inspiré, le Mantra.

CHAPITRE 3

Le Souffle d'une Vie plus grande

En cet âge que nous venons de quitter, et qui fut marqué par un intellectualisme triomphant, la poésie suivit inéluctablement la tendance générale. Son intérêt se porta sur la pensée réflexive, et par conséquent sur la vérité; mais ce n'était pas, en sa substance même, en son essence, une pensée et une vérité poétiques. Son expression, fût-elle parée des plus belles images, des plus élégantes tournures ou soutenue par un langage habile et vigoureux, fût-elle des plus pénétrante, juste et pittoresque, trouvait rarement en effet – une ou deux voix font exception – les accents les plus émouvants et les plus intimes de la poésie. Les poètes du milieu du dix-neuvième siècle, en Angleterre et en Amérique, philosophaient, prêchaient, exécutaient leur critique de la vie dans des vers énergiques et frappants, beaux et séduisants, compétents et cultivés; mais ils ne réussirent pas vraiment à représenter la vie ni à l'interpréter à la lumière d'un grand pouvoir poétique, avec une vision intérieure inspirée, ni ne furent embrasés et soulevés par une profonde, par une large vision de la vérité. Sans doute, l'intellect raisonneur et observateur est-il un instrument des plus nécessaires et des plus utiles, mais l'excès de rationalité et d'intellectualité ne crée pas une atmosphère propice à la vision émouvante et au souffle exaltant de la vie; malgré toute son effervescence, tous ses progrès et ses découvertes, cet âge, carnaval de l'industrie et de la science, nous laisse, à nous qui sommes en quête de choses plus vivantes, plus intimes et plus puissantes, un goût de ferraille sous un ciel de plomb, et inhibe les plus grands mouvements créateurs: son esprit est

plat, utilitaire, prosaïque. Les rares poètes qui s'efforcèrent de mieux empoigner la vie, eurent à lutter contre cette atmosphère suffocante qui pesait sur leur mental. Whitman, essayant d'atteindre par la force de sa pensée une plus grande vérité de l'âme et de la vie, trouva refuge dans la révolte; brisant les formes anciennes pour en créer de nouvelles, anarchiques, il se fit l'apôtre de la liberté de mouvement qui, malheureusement, à ses niveaux ordinaires, nous rapproche plus de la terre qu'elle ne nous porte vers les cimes où souffle un air plus radieux; Swinburne, exalté par le feu lyrique qui l'animait, se lança éperdument, avec toute la violence outrancière de sa passion, à travers cette jungle asphyxiante afin de se frayer un chemin par où pussent surgir les flots de sa musique; tout à la fois puissants et intimes, les purs accents de Meredith, ses hymnes à la vie, son verbe dense, débordant de pensée, sont difficiles et rares. Aussi en cette époque d'éclatement, d'ouverture à de nouveaux domaines, où l'on recherche, dans la création, un élan plus pur et plus audacieux, l'une des exigences, l'un des besoins les plus pressants du mental humain, non seulement en poésie mais dans le champ de la pensée comme dans celui de l'esprit, a-t-il été de réduire la tyrannie de l'intellect raisonneur et critique, de revenir au pouvoir et à la sincérité de la vie et de recouvrer, dans les profondeurs suprêmes, l'intuition qui nous révèle l'âme de sa signification. Telle est la tournure la plus frappante que nous trouvons dans toutes les œuvres récentes de valeur.

Cette tendance est en soi parfaitement fondée, et, jusqu'à un certain point, elle suit la bonne direction, bien qu'elle ne distingue pas encore très clairement son propre but. Mais cette vie plus grande, nul ne l'a encore solidement empoignée, et cet élan lui-même s'est souvent égaré. La vision de la vérité est le pouvoir illuminateur de la création poétique, et la passion pour la beauté et le délice, son pouvoir dynamique;

mais le pouvoir qui la nourrit et lui donne grandeur et vitalité, c'est le souffle de la vie. Une poésie qui n'est que pensée, une poésie sans vie, ou dont la pensée ne reste pas toujours en contact avec la vie ou ne se rafraîchit pas constamment à sa source – serait-elle plus qu'un discours philosophique ou moral vigoureux, élégant et cultivé exprimé dans des vers habiles, y trouverait-on même une certaine vision et une beauté intellectuelle –, souffre toujours d'un manque de flamme et de substance; elle ne parvient jamais à saisir parfaitement son objet, ni ne prend plein appui sur l'être intérieur pour conquérir et soulever, adoucir et illuminer, comme devrait le faire la poésie, et comme le fait en vérité tout écrit poétique de valeur. La fonction du poète, même lorsqu'il est entièrement absorbé dans sa pensée, demeure identique : mettre en évidence non seulement la vérité et l'intérêt d'une pensée, mais sa beauté et sa puissance, sa vie et son émotion; et il ne suffit même pas d'en faire une chose vivante et belle, encore faut-il qu'elle devienne une avec la vie. Mais les mots sont ambigus et nous devons préciser ce qu'implique le postulat – tout à fait légitime – selon lequel le poète doit avant toute chose – et toujours – se préoccuper de la beauté et de la réalité vivante, de la vie.

Si nous sommes en droit d'affirmer que la vérité par laquelle la poésie est touchée, est une vérité infinie – toute la vérité vivant dans l'éternel et l'universel et qui emplit, anime, vivifie, soutient et façonne l'esprit et les formes de la création –, nous pouvons dire également que cette part de vie que le poète doit réincarner dans la beauté des mots, est la vie tout entière, la vie infinie de l'esprit projeté dans ses multiples créations. Ce dont le poète doit réellement, profondément se soucier, ce n'est pas de la vie physique extérieure telle qu'elle est, ni de la vie des passions et des émotions en elle-même, ni même de quelque vie idéale imaginée par le mental, ni d'une

nouvelle combinaison, une refonte de ces choses en une forme de beauté – c'est de la vie de l'âme, tout le reste n'étant que ses formes d'expression. La poésie est la voix, le chant rythmé de la vie – non l'une de ses voix de surface, mais l'une de ses voix intérieures. Et plus le poète parvient à imprégner son œuvre de la vérité intérieure de sa fonction, plus sublime est sa création; et que la méthode professée soit subjective ou objective, que son pouvoir manifeste émane d'un esprit plutôt extériorisé, ou plutôt intériorisé, que ce soit l'âme individuelle ou l'âme collective ou l'âme de la Nature ou de l'humanité, ou que ce soit l'esprit éternel et universel en elles dont la beauté et la vivante réalité s'expriment dans ses mots, ne semble pas avoir une importance capitale, du moins au début. La forme et l'intérêt marqué, dans l'œuvre du poète, pour tel ou tel moyen d'expression extérieure de l'âme, tend à nous dissimuler quelque peu cette vérité universelle de la poésie. L'humanité, dans son développement, semble commencer par les choses les plus extérieures pour plonger toujours davantage au-dedans, afin que l'espèce entière puisse s'élever vers de plus hauts sommets de la vie de l'esprit. Une poésie primitive s'attachera donc surtout à représenter la vie de façon simple, naturelle, directe, extérieure. Un barde épique des temps archaïques tel Homère pense comme sans y prendre garde; il donne l'impression d'être constamment emporté par les flots impétueux de l'action et, dans sa course, de ne projeter ses pensées, ses personnages, ses sentiments que comme un peu d'écume jaillissant, au grand jour, d'une action et d'un langage vigoureux, entier, spontané. Et pourtant, ce qui fait la grandeur de l'Odyssée, ce n'est pas seulement son histoire émouvante et les circonstances pittoresques qui l'entourent, mais bien les aventures et les épreuves, la force et le courage d'une âme humaine; c'est l'affrontement de nobles et puissants esprits – tandis que les dieux se penchent vers la terre

pour prendre part au conflit – qui fait la grandeur de l'Iliade, et pas seulement l'action et le feu du combat. Dans l'œuvre de Shakespeare, sous sa forme extérieure, l'émotion et la passion, la pensée et l'action et chaque événement surgissent de caractères qui fermentent dans le levain des sentiments et des passions ; mais c'est son interprétation vivante de la vérité et des pouvoirs de l'âme-de-vie humaine qui fait essentiellement sa grandeur, et sans elle tout le reste ferait beaucoup de bruit pour rien. C'est en vérité l'absence, ou les insuffisances, de cet élément supérieur qui expliquent pourquoi les autres productions du théâtre élisabéthain lui sont tellement inférieures. Et quels que soient le caractère ou la forme extérieurs de la poésie, la même loi demeure toujours valable, à savoir que la poésie est un pouvoir d'expression de soi de l'esprit, et qu'elle remplit d'autant plus parfaitement sa fonction que l'âme des choses voit sa vie même plus complètement révélée par le mot et ses rythmes.

Aussi longtemps que le poète choisit comme milieu la vie extérieure des choses et la vie intérieure superficielle des passions et des émotions, il se meut dans un élément naturel tonifiant et rafraîchissant, où l'homme intérieur et l'homme extérieur forment un tout indivisible ; le pouvoir inné du poète donne à son œuvre la vitalité d'une chose pleinement sentie et vécue. Mais dès que commença le règne de la pensée intellectuelle dans le mental d'une humanité plus cultivée, les difficultés commencèrent aussi pour le poète, et s'accrurent à mesure que ce règne devint plus impérieux et plus absolu. La pensée intellectuelle opère en effet une manière de scission dans notre être : d'un côté de la ligne de démarcation, l'élan vital portant la vague de la vie ; de l'autre, la raison réfléchie, détachée, qui essaie de l'observer, de la considérer avec le regard de l'intelligence et d'en extraire toutes les valeurs de sa pensée. Et comme le poète est l'enfant et l'une

des voix de son époque, il se sent tenu de suivre cette tendance. Lui aussi commence à observer la vie, en extrait les valeurs intellectuelles de son thème, critique en même temps qu'il s'efforce de créer, ou même s'attarde pour analyser son vivant modèle, comme Browning le fait constamment avec le mental pensant et émotif de ses personnages. Mais cela ne peut être accompli – sans nuire au pouvoir vital de l'esprit poétique et à l'effet global et saisissant de son verbe – que si un équilibre se maintient entre la pensée et la vie, la vie se plongeant dans la pensée qui s'observe, la pensée refluant vers la vie pour la modeler selon sa propre image vitale. On a pu dire, à ce propos, que ce juste équilibre entre la pensée et la parole vivante fut découvert par les Grecs, et perdu depuis lors. Cette affirmation est peut-être exagérée, mais il est certain que cet effort pour atteindre à un parfait équilibre entre la pensée observatrice et la vie, est la marque distinctive de la poésie classique, et que cette tentative a laissé sa marque aussi bien à Athènes qu'à Rome, et dans une grande partie de la littérature épique ou classique de l'Inde ancienne. Mais cet équilibre est difficile à obtenir, fragile, et une fois perdu, la pensée commence à étouffer la vie ; celle-ci perd alors son pouvoir, son élan et sa joie, sa vigueur naturelle, sa passion et sa force sincères et satisfaites. Nous trouvons plus souvent des études de la vie que des créations, plus souvent des réflexions sur la signification des caractères, des émotions et des événements, plus souvent des descriptions élaborées que la vivante présence de ces choses. La passion, le sentiment immédiat, l'émotion ardente, la joie sincère des sens, se glacent sous l'œil scrutateur de la raison et cèdent au jeu des sentiments – sentiments que le mental observateur, intellectif se permet, plaisir qu'il prend à l'*aesthesis**, au *rassa* du sentiment, de

* *aesthesis* : ce qui, dans notre conscience, reçoit et goûte le délice, le *rassa*,

l'émotion, de la passion, des sens, les affinant de plus en plus jusqu'à ce qu'ils acquièrent une délicatesse subtile, et, pour finir, quasiment irréaliste. Suit alors une tentative pour recouvrer la plénitude naturelle de la vie physique et vitale ; mais cette entreprise manque de sincérité, et elle est vouée à l'échec car ce qu'elle recherche est impossible. Le mental de l'homme a parcouru un long chemin et ne peut plus revenir en arrière pour se défaire lui-même et revivre la joyeuse enfance de son ancienne et vigoureuse nature. Évanouie la simplicité d'une vie spontanée ; l'homme recherche désormais ce qui est frappant, exagéré, anormal, violent, insolite, avec en fin de compte un attachement morbide à la perversité, à tout ce qui est laid, criard et grossier – sous prétexte que ces choses sont plus réelles –, à tous les débordements de l'instinct vital, des sensations vitales, à tout ce qui, dans la nature physique, est fruste et tordu, à tout ce qui est étrange et malsain. Le mental pensant, ayant perdu la vigueur exubérante de l'être vital, se concentre sur ces choses, s'en sert pour stimuler son énergie défaillante et se donne ainsi la sensation puissante – et illusoire – de vivre. Ce n'est pas la véritable issue, mais au contraire un chemin qui conduit à l'épuisement et à la décadence.

Ce que l'on réclame, c'est la vie, c'est l'action, et c'est un point de vue pragmatique et vitaliste que l'on revendique à cor et à cri, des cris qui, ces derniers temps, sont devenus suffisamment stridents. La vie, l'action, le pouvoir vital sont, en vérité, choses considérables, elles sont même tout à fait essentielles ; mais vouloir s'y replonger en pensant moins – à supposer que ce fût un remède souhaitable pour soigner notre hyper-intellectualisme et notre existence mécanisée – n'est plus, en cet âge, un choix possible pour nous. En fait, nous

inhérent à toute chose et toute expérience. Voir « Lettres sur la Poésie », p. 461-67.

ne pensons pas moins que les hommes de la génération précédente, au contraire. Notre réflexion est devenue plus intense, notre pensée plus dense et plus foisonnante, notre mental chasse avec plus d'ardeur et de concentration sur toutes les avenues royales et tous les petits sentiers attrayants de la vie. Et il ne saurait en être autrement. Car l'école poétique qui insiste tant pour que le poète prenne la vie réelle pour sujet de ses œuvres, charrie, consciemment ou non, tout cet effort du mental pensant pour découvrir quelque chose qui est radicalement différent du sens immédiat des choses qu'il essaie de mettre de force en relief, une signification plus profonde que la raison observatrice ou le sens vital habituel n'en peuvent donner à notre première ou à notre seconde vue de l'existence. Nous n'en sortirons pas en cessant de penser et en nous tournant vers une laborieuse description de l'existence, ni même en énergisant notre pensée : c'est un autre mental, c'est une autre pensée que nous devons découvrir. La pleine activité du mental pensant fait tout autant partie de la vie que celle du corps ou que celle de l'être vital et émotif. Sa croissance et son règne sont une étape nécessaire du progrès et de l'évolution humaine. Faire marche arrière n'est plus possible, et même si ce l'était encore, ce ne serait pas souhaitable, car pour notre esprit cela ne représenterait pas un progrès, mais une chute. Cependant, ce n'est pas non plus l'activité et le règne de la raison intellectuelle qui peuvent donner à la vie-de-la-pensée sa plénitude. Ce n'est qu'un pas qui nous aide à sortir de l'immersion première dans les activités, l'effervescence et les énergies de la vie et du corps, et nous donne un début de liberté, celle de nous tourner vers de plus spacieuses et de plus hautes étendues de l'existence vécue dans toute sa plénitude. Or ces domaines supérieurs, nous y atteignons quand, nous hissant au-dessus du mental physique fruste et limité, au-dessus du pouvoir vital, de sa pensée vigoureuse et

de sa vision de soi, au-dessus de l'intellect et de sa raison qui pèse et soupèse, nous parcourons le royaume illuminé d'une pensée intuitive et spirituelle, d'un sentiment, d'une vision et de sens intuitifs. Il ne s'agit point là de cette intuition vitale que l'on confond parfois avec un autre pouvoir beaucoup plus étendu, élevé, vaste, à la vision plus pénétrante, mais du pouvoir supérieur et originel lui-même, d'une intuition supra-intellectuelle et spirituelle. Une fois saisi dans sa totalité, l'esprit qui anime toute chose abolit la scission entre la pensée et la vie; il n'est plus besoin de chercher entre eux un juste équilibre, car nous voyons spontanément se produire une fusion, une union nouvelles, pleines de joie, lumineuses. L'esprit nous donne une plus vaste lumière de vérité et de vision, mais aussi le souffle d'une plus vaste existence; car l'esprit n'est pas seulement le moi de notre conscience et de notre connaissance, il est le moi immense de la vie. Pour découvrir notre moi et le moi des choses, nous n'avons pas à traverser quelque éther raréfié de la pensée pour entrer dans le Nirvâna : il nous faut découvrir le pouvoir souverain, complet et intégral de notre existence tout entière.

Ce besoin est en soi une raison suffisante pour attacher la plus haute importance aux poètes qui ont entrepris la double recherche de ce double pouvoir : recherche de la vérité et de la réalité du moi et de l'esprit éternel en l'homme et dans les choses, sans pour autant négliger la vie. Toutes les œuvres poétiques récentes les plus significatives, les plus toniques, en portent la marque; le reste appartient au présent, elles appartiennent à l'avenir. Whitman y trouve son chant le plus sublime; en lui, comme en qui cherche et voit beaucoup de choses sans les avoir entièrement trouvées, cette tendance élargit la trajectoire d'une grande poésie exploratrice. Mais c'est plutôt une nouvelle vision qui perce les nuées : le poète ne vit pas encore dans sa pleine lumière. Chez Meredith, la

terre en renvoie constamment le reflet ; dans la poésie de A.E., elle coule depuis les sommets spirituels ; elle voyage entre la terre et l'existence des mondes sous-jacents dans les visions, dans la beauté dont Yeats nous fait entendre les voix et les rythmes subtils, et vibre, amplifiée, accomplie, dans les vers de Carpenter. La poésie de Tagore doit elle aussi son succès soudain et universel au fait que l'on y trouve, plus que chez les autres écrivains vraiment créatifs de notre époque, cet élément inédit, cette fusion dont le mental de notre âge est en quête. Son œuvre est le chant inlassable d'un oiseau survolant les frontières, c'est un royaume de musique où les lumières et les sons subtils de la vérité de l'esprit donnent un sens nouveau aux plus fines subtilités de la vie. On a reproché à cette poésie d'être justement trop subtile, trop distante, de trop s'éloigner des réalités concrètes, solides, immédiates, vivantes de l'existence terrestre. Pour certains, Yeats n'est rien autre qu'un poète de romances celtiques. En Inde même, on accuse Tagore de philosopher dans des vers sans substance : sa poésie, dit-on, manque d'actualité, de réalité concrète, de dynamisme vital. Mais c'est là se méprendre sur le sens réel de cette création poétique, et, dans une large mesure, sur le sens de la vie tel qu'il doit se révéler au mental humain en pleine croissance, maintenant que s'élargit sa connaissance du monde et qu'il apprend à se mieux connaître. Ces poètes n'ont certes pas accompli tout ce que l'on pouvait attendre d'eux, ni découvert une synthèse et une fusion poétiques complètes. Leur œuvre fut de créer une vision nouvelle et plus profonde de la vie, de bâtir des ponts de lumière et de rythmes visionnaires entre l'infini et l'éternel d'une part, et, d'autre part, le mental, l'âme et la vie corporelle limités de l'homme. La poésie future ne devra pas s'arrêter à ces accomplissements ; il lui faudra quitter ces premiers domaines et s'élancer dans des étendues nouvelles et plus vastes encore,

sonder toutes les profondeurs inexplorées, accomplir ce qui ne fut qu'ébauché ou jamais entrepris, faire pénétrer autant que possible le pouvoir du moi plus grand de l'homme et celui de l'esprit universel dans la totalité plus large – si possible la plus large – de la vie. Cela ne peut être, cela ne sera pas accompli tout d'un coup; mais jeter les fondations de cette nouvelle étendue infinie de la vision et de la création poétiques, est une œuvre qui, à elle seule, suffira amplement à faire la grandeur de tout un âge.

Exiger de la poésie dynamisme et réalisme, et une présentation de la vie à la fois directe, exacte et dynamique, dénote une fausse perception de ce que cet art nous offre ou peut nous offrir. Toutes les activités supérieures du mental humain traitent de choses différentes de la réalité brute de l'existence, de son apparence immédiate ou de son attrait le plus élémentaire et le plus fruste. Une pensée critique ou une pensée scientifique peuvent fort bien essayer de traduire les faits tels qu'ils sont réellement, encore que pour y parvenir il leur faille percer profondément sa surface et procéder à une reconstruction mentale et à une surprenante transformation de son apparence. Mais les pouvoirs créateurs ne peuvent s'arrêter là; ils doivent créer pour nous des choses nouvelles et faire également en sorte que nous voyions et concevions les choses existantes d'une façon nouvelle. Il n'entre pas vraiment dans la fonction de l'art de découper des morceaux palpitants de vie et de les servir crus, fumés ou cuits à point, pour qu'ils soient digérés par notre sens esthétique. Tout art, en effet, doit d'abord et avant tout nous offrir de la beauté; or les faits bruts de la vie sont rarement beaux. Et, en second lieu, la poésie doit nous révéler la réalité plus intime des choses; les extérieurs et les facettes de la vie ne sont qu'une partie de sa réalité et ne nous conduisent pas très profond ni très loin. De surcroît, l'œuvre suprême du poète consiste à

nous faire accéder à de nouveaux royaumes de vision, de nouveaux royaumes de l'être, le nôtre et celui du monde, même lorsqu'il traite de faits réels. Homère, si puissant soit son souffle épique quand il nous présente les faits extérieurs de son histoire, ne nous montre pas en fait les héros et leurs exploits sous les murs de Troie tels qu'ils apparurent réellement à la vision ordinaire des hommes, mais bien plutôt tels qu'ils apparurent, ou auraient pu apparaître, à la vision des dieux. Ce qui fait la grandeur de Shakespeare, ce n'est pas la reproduction d'événements réels de l'histoire humaine ; ses hommes ne surgissent pas drapés, jusqu'au moindre bouton, dans les tissus de la vie ordinaire – d'autres écrivains de son époque auraient pu l'égaliser à ce jeu, avec un génie moins éclatant, sans doute, mais avec un plus riche étalage des couleurs crues, réalistes de la vérité quotidienne, morne, routinière ; non, la grandeur de Shakespeare, c'est d'avoir su mettre en lumière, à travers ses personnages et ses thèmes, ce qu'il y a d'essentiel et d'intime, d'éternel et d'universel dans l'homme et la Nature et le Destin, dont les traits extérieurs ne sont qu'une frange ou un voile. Si ces choses qu'il nous révèle sont de tous les temps, sur le moment, nous avons du mal à le percevoir. Cependant, quand notre vision s'entrouvre, la vie prend un autre visage et une profondeur inconnue sous son masque d'un jour. C'est pourquoi le plus souvent, et comme instinctivement, le poète préfère se détacher de l'actualité futile et obsédante, du réalisme de la prose de l'existence, pour mieux pénétrer dans son moi intime et créateur, ou dans le passé qui sert alors de toile de fond à son imagination, ou dans l'air lucide du mythe et du rêve, ou de s'ouvrir à une vision plus large de l'avenir. La poésie peut assurément, à ses risques et périls, nous décrire la scène animée du monde contemporain, elle peut même traiter des questions sociales ou autres et des problèmes du jour – tâche que l'on assigne

souvent aujourd'hui au mental créateur, comme si c'était là sa véritable fonction; mais la poésie ne s'en acquitte avec succès que lorsqu'elle accorde un minimum d'importance à ce qui ressortit à l'actualité, à l'époque, aux événements de surface, et fait ressortir ce qui revêt un intérêt véritablement universel ou éternel, ou ce qui suggère de plus grandes, de plus profondes choses. Ce que le poète emprunte à l'actualité constitue la part la plus périssable de son œuvre, et ne demeure vivante que dans la mesure où elle est subordonnée et intimement reliée à d'autres réalités moins transitoires. Et s'il en est ainsi, c'est parce que le véritable objet de sa vision n'est autre que l'âme humaine éternelle et son efflorescence, le moi intime des choses et leurs formes plus permanentes et plus significatives.

La poésie de l'avenir ne pourra en aucun cas s'enchaîner aux phénomènes extérieurs et « réels » que trop souvent nous prenons à tort pour la totalité de l'existence, car elle sera le porte-parole d'un mental humain qui, avec une ardeur croissante, recherchera l'essence même du moi le plus intime des choses, l'esprit dont l'âme humaine est un vivant pouvoir, et une vision de l'unité et de cette totalité qui ne manquera pas de noter tout ce que dissimulent les apparences de notre existence matérielle. Or la vie véritable, c'est la vision et l'expérience que l'homme a de Dieu et de lui-même en tant qu'individu et comme espèce, de la Nature et des mondes spirituel, mental, psychique et matériel où il se meut, c'est son regard sur le passé, sa vision qui embrasse le présent, l'œil de l'aspiration et de la prophétie projeté vers l'avenir, sa quête passionnée de lui-même et des moyens de se dépasser, de s'élancer par-delà les trois temps* pour atteindre à l'éternel

* En sanskrit, *trikala drishti*; le yogi, dans sa vision, embrasse le présent, le passé et l'avenir. (*Note du traducteur*)

et immuable. La poésie, dans le passé, a beaucoup parlé des divinités et des pouvoirs derrière le voile de l'existence, mais sous le masque des mythes et légendes; parfois aussi elle a parlé de Dieu, mais sans en avoir, ou très rarement, une expérience vivante, empruntant le plus souvent les formes établies prescrites par les religions et les églises. Il lui manquait la vraie beauté et la vraie connaissance. Aujourd'hui, par contre, le mental de l'homme s'ouvre plus largement à la vérité la plus intime du Divin, du Moi, de l'Esprit, à cette Présence éternelle, à quelque chose qui n'est pas séparé, distant, qu'au contraire nous trouvons si proche de nous, autour de nous, en nous; c'est l'Esprit au cœur du monde, le Moi plus grand de l'homme et de l'humanité, l'Esprit en tout ce qui est, en tout ce qui vit, la Divinité, l'Existence, le Pouvoir, la Beauté, la Joie éternelle qui veille sur toute chose et sur tout être avec amour, qui supporte tout et se manifeste dans chaque courbe de la création. Une poésie palpitant au cœur de cette vision nous donnera obligatoirement une représentation et une interprétation nouvelles de la vie; car spontanément et dès le premier contact, cette vision reconstruit pour nous le monde, reforme son image, et notre vie revêt alors pour nous un plus grand sens, une forme plus vaste, subtile et pénétrante. La vision du mental distingue mieux aujourd'hui le vrai visage des dieux, même si nous ne sentons pas encore, comme autrefois, leur présence dans notre vie. Quant aux formes des légendes, des symboles et des mythes, elles devront s'ouvrir – et s'ouvrent déjà – à une signification nouvelle et plus profonde, et, transformées et vivifiées, se replonger dans la poésie afin d'interpréter les réalités derrière le voile. Déjà la vie divine, animale, terrestre et cosmique de la Nature revêt à nos yeux une robe plus transparente, et parmi les possibilités futures, nous verrons certainement naître une poésie de la Nature plus profonde que celle jamais écrite jusqu'à ce jour.

Le royaume matériel non plus ne pourra longtemps demeurer notre seul champ d'expérience, ou un champ séparé, car les partitions qui le coupent du domaine psychique et des autres royaumes sous-jacents, s'amenuisent de plus en plus; à travers ces voiles, filtrent déjà voix et présences, déjà se révèle leur influence sur notre monde. Cela devrait aussi contribuer à élargir notre conception de la vie et à créer pour la poésie un monde nouveau, une atmosphère nouvelle, justifiant ainsi, comme jamais auparavant peut-être, le refus du poète de juger irréal ce qui, pour le mental ordinaire, n'est que fiction, illusion ou rêve. Le royaume de la poésie future s'étendra sur un champ de l'être plus étendu, rendu plus réel à l'expérience humaine.

On prête souvent à ces choses un caractère distant, éloigné des réalités concrètes de l'existence, car pour les découvrir le mental doit d'abord s'arracher aux préoccupations extérieures et pressantes de la vie et vivre, en quelque sorte, dans un monde séparé. Le chercheur du Moi, de l'Esprit, l'amant de Dieu tendaient à se changer en moines reclus, en ascètes, en mystiques ou en anachorètes, et à dresser une barrière entre le monde spirituel et l'existence matérielle, ou à les opposer. L'amoureux de la Nature fuyait l'homme et son vacarme et les soucis quotidiens pour communier avec elle, dans sa paix et son immensité. Les dieux se trouvaient plus facilement dans les lumières de la solitude que dans les pensées et les actions des hommes. Le voyant des autres mondes vivait entouré par les voix et les visages de la supranature. Isolement légitime, car ce sont là de véritables provinces, des royaumes et des présences, et l'on doit souvent y voyager à l'aventure ou y vivre dans la solitude pour les connaître intimement. L'esprit est réel en soi. Il a une réalité en dehors du monde, et les dieux ont leurs propres demeures par-delà notre ciel et l'air de notre terre. La Nature a sa vie propre, absorbée

en elle-même ; la supranature a ses rideaux de lumière, ses clos d'ombre et de mystère. Rien de cela n'est irréel, et si la supranature, telle que la peignaient les poètes d'autrefois, semblait n'être que pure légende, pure fantaisie, pure fiction, c'est parce qu'elle était vue de loin par l'imagination : elle n'était pas vécue par l'âme et dans son propre esprit, comme la vit le vrai voyant et poète de cette supranature, de cette autre-nature. Toutes ces choses ont leur réalité propre, et par conséquent leur vie propre, et la poésie qui les prend pour sujet peut être aussi vivante, aussi puissante, aussi vraie que les chants qui embellissent l'existence physique et les passions ordinaires, les émotions humaines et les objets dont nos sens physiques nous donnent l'expérience.

Cependant la vie est une, et la mentalité nouvelle commence à prendre conscience de sa totalité et de son unité. La poésie qui exprimera l'unité et la totalité de notre être et de la Nature, des mondes et de Dieu, fera de la réalité immédiate de notre vie terrestre non point quelque chose de moins réel, mais de plus réel au contraire, de plus riche, de plus plein, de plus vaste et de plus vivant pour les hommes. Ce n'est pas rapetisser son pays que d'en connaître d'autres, c'est le grandir au contraire, c'est l'aider à découvrir un plus grand pouvoir de son être ; ainsi, connaître les autres contrées de l'âme, c'est repousser nos frontières et rendre plus riche et plus belle la terre où nous vivons. Faire descendre les dieux dans notre vie, c'est l'aider à s'élever pour atteindre à ses propres pouvoirs plus divins. Vivre en une proche et permanente intimité avec la Nature et son esprit, c'est libérer notre existence quotidienne de la prison de ses mesquines préoccupations et de ses actions immédiates, et donner à l'instant l'inspiration du Tout-Temps et l'arrière-plan de l'éternité, c'est donner à chacun de nos actes le fondement d'une paix éternelle et la grande impulsion d'un Pouvoir universel. Attirer Dieu

au cœur de la vie, insuffler à toute notre personne et à tout notre devenir le sens du moi, offrir à notre existence mentale et matérielle les pouvoirs et les vues immenses de l'Infini, donner à notre expérience, à nos sentiments et à toutes nos relations de cœur et d'esprit avec tout ce qui nous entoure, l'unité du moi en toute chose, c'est aider notre existence et notre être actuels à se diviniser, à abattre ses murs de division et d'aveuglement et dévoiler la divinité humaine que l'individu et l'espèce tout entière peuvent devenir s'ils le veulent, et nous conduire vers la plus haute perfection de notre vie. Voilà ce qu'une poésie future pourrait accomplir pour nous, à sa manière et dans ses limites, par la vision, par le pouvoir du mot, par le charme de la beauté et de la joie de leurs révélations. Ce que la philosophie et la réflexion intellectuelle en général, rendent précis et complet à notre pensée, la poésie, par son pouvoir créateur, la force de ses images et son charme émotif, peut le rendre vivant pour notre âme et notre cœur. Cette poésie nous présentera certainement, dans des formes imposantes et belles, toute l'existence humaine concrète, son passé merveilleux et fécond, son présent et sa vie et ses efforts, son aspiration et son espoir en l'avenir plus ardents encore ; mais dans sa vision amplifiée ils nous apparaîtront comme la vie de l'esprit, du vaste moi de l'humanité et comme la divinité voilée dans l'individu, comme un acte du pouvoir et du délice de l'être universel, dans la grandeur d'une manifestation éternelle, dans la présence et l'intimité de la Nature, en harmonie avec la beauté et les merveilles des royaumes qui s'étendent par-delà notre terre et sa vie, dans notre marche vers la divinité et les significations de l'immortalité, dans les lettres et les symboles toujours plus limpides du grand mystère qui se révèle, et pas seulement dans ses premières manifestations grossières et incomplètes ; ces manifestations elles-mêmes seront fondues dans une vision plus

ferme et plus fine, trouveront leur propre signification élargie et deviendront à nos yeux les fils du délicat tissu et de la trame cosmiques, œuvre de l'Esprit. Cette poésie sera la voix et le langage rythmique de notre existence plus grande, totale et infinie, et elle nous donnera le sens souverain, illimité, la joie spirituelle et vitale, le pouvoir exaltant d'un plus grand souffle de vie.

CHAPITRE 4

L'âme du Délice et de la Beauté poétiques

La lumière de la vérité, le souffle de la vie, si grands et puissants soient-ils, ne peuvent à eux seuls donner à la poésie le sceau de l'immortalité et de la perfection – dont un seul souffle suffit à la porter saine et sauve à travers les âges – à moins que l'âme et la forme du délice et de la beauté ne s'emparent de la vision de la vérité, et ne donne l'immortalité au souffle et au corps de la vie. Le délice est l'âme de l'existence, la beauté l'impression intense, la forme concentrée du délice; et ces deux choses fondamentales tendent à s'unir dans le mental de l'artiste et du poète, bien qu'elles soient trop souvent séparées dans notre expérience vitale et mentale plus grossière. Ces pouvoirs jumeaux s'unissent, font de l'harmonie accomplie de son œuvre un accord parfait; ils sont les divinités qu'il sert avant toute autre; les autres viennent ensuite seulement se grouper alentour, et font effort pour être admis par l'âme du délice et accéder au privilège de la beauté; il faut qu'ils se rendent présentables avant de pouvoir se mêler à eux, et former une unité convaincante et séduisante. Pour le poète, la lune de beauté et de délice est une divinité plus grande encore que le soleil de la vérité ou que le souffle de la vie, comme le montre l'image symbolique du *Soma*, le dieu védique de la lune, dont la plante enivrante doit être cueillie sur les cimes solitaires des montagnes baignées dans la clarté de la lune, et dont le jus et l'essence purifiés sont le vin sacré et le nectar de douceur, *rassa*, *madhou*, *amrita*, sans lequel les dieux eux-mêmes ne pourraient être immortels. La page la plus légère, pour peu qu'elle soit saturée de cette douceur du

délice et de la beauté poétiques, sera préservée en vertu de ces qualités mêmes, tandis que le suprême labeur du mental pensant et les plus véhémentes clameurs du pouvoir vital, s'ils sont dépourvus ou manquent de cette subtile essence d'immortalité, peuvent survivre quelque temps, mais ne tardent pas à s'user et dépérir, et sombrent bientôt dans l'abîme de l'oubli; au plus, ces œuvres auront la survie des natures mortes, ornant le cimetière de l'histoire littéraire, et non son éternel présent. Mais cette beauté, ce délice, quelque forme qu'il prenne – puisqu'ici nous pouvons en parler comme d'un seul pouvoir – possède une jeunesse qui ne vieillit point, un moment éternel, une immortelle présence.

Ce sens inné et impérieux de la beauté, et l'exigence esthétique qui en faisait l'un des premiers impératifs et que rien ne pouvait satisfaire si celui-ci se trouvait négligé ou relégué au second plan, sont aujourd'hui quasiment perdus; nulle part ils ne sont répandus dans la mentalité humaine, alors qu'autrefois ils étaient la marque des peuples poétiques et artistiques, des grands âges de l'art et de la poésie, et des créations les plus sublimes. Les anciennes communautés qui engendrèrent ces cultures raffinées et multiformes, et qui aujourd'hui encore demeurent la source où s'abreuve notre civilisation en pleine évolution, possédaient, presque dès le début semble-t-il, cet instinct de la beauté, ce tempérament esthétique, cette tendance qui étaient déjà comme enracinés au plus profond d'eux-mêmes, inscrits dans chaque goutte de leur sang, colorant leur vision des choses; ainsi, avant même d'avoir développé une conscience intellectuelle, ces peuples créaient instinctivement dans l'esprit et dans les formes de la beauté, et c'est là en grande partie le secret de l'irrésistible séduction que les cultures antiques exercent sur nous. La plus ancienne poésie de l'Inde qui ait survécu est philosophique et religieuse, et elle se trouve dans les Védas et les

Upanishads. Mais nos idées modernes tendent à établir un divorce entre ces tendances et le sens inné de la beauté et du délice, à séparer le sens esthétique du sens philosophique et religieux. Pourtant, le miracle accompli par ces antiques écritures tient à l'union parfaite entre la beauté, le pouvoir et la vérité, la parole de vérité jaillissant spontanément comme une parole de beauté, comme la révélation dans le langage de cet esprit universel dont l'Upanishad dit qu'il se nourrit du miel de douceur, *madhvadam purusham*; et ce souverain accomplissement n'avait rien d'étonnant chez des hommes dont la pensée était aussi profonde, des hommes qui découvrirent cette insondable vérité, à savoir que toute existence est issue de la félicité de l'esprit éternel et qu'elle vit grâce à elle, dans le pouvoir d'un délice universel, Ânanda. L'idée de la beauté, la satisfaction spontanée que l'on y goûte, le culte qu'on lui voue et que l'on tient en soi pour une chose divine, furent par la suite perçues de façon plus intellectuellement consciente. Ce fut un trait dominant de la mentalité indienne ultérieure, qui trouva sa coloration extérieure et sa passion la plus sensuelle dans les œuvres des écrivains classiques. En outre, la signification intime et constante de l'art indien se trouve dans l'expression du spirituel au moyen du sens esthétique, et c'est d'ailleurs également le mobile qui inspire pour une large part la religion et la poésie des époques plus récentes. Le Japon et la Chine, plus particulièrement peut-être la Chine du Sud, car le nord s'est laissé étouffer par une conception en général plus extérieure et plus formelle de la mesure et de l'harmonie, accomplirent, chacun à leur manière, cette fusion du spirituel et du mental esthétique qui constitue la marque distinctive de leur art et de leur culture. L'art persan possédait une certaine magie sensuelle de la sensibilité esthétique transmutatrice, née du délice et de la vision psychiques. La Grèce antique accomplit toute son œuvre fondatrice de la civilisation européenne

par l'union de l'intelligence subtile et dynamique avec le sens esthétique raffiné et le culte de la beauté. Les nations celtiques, pour leur part, semblent avoir toujours eu naturellement cette délicatesse et cette subtilité psychiques, unies à un sens instinctif de la beauté de l'imagination, et la littérature anglaise lui doit, dans une large mesure, ses accents les plus beaux. Mais ces miracles de fusion spontanés s'arrêtent là, et dans la mentalité des peuples des époques ultérieures, qui reprennent possession de ces choses dans le cadre d'une culture dérivée, moins naturelle, le sens de la beauté est assez laborieux et, par surcroît, se trouve obstrué par beaucoup d'éléments plus lourds qui entrent en conflit avec la perception esthétique et la rendent moins sûre. Il y a, dans leur tempérament et leur intelligence plus frustes, une fibre barbare, un culte violent du pouvoir et de l'énergie de vie, étranger au délice de la beauté; une fibre éthique et puritaine qui jette sur l'art, la beauté et le plaisir un regard plein de suspicion; une fibre scolastique ou une fibre intellectuelle, l'une pesante, l'autre sèche, une tendance à poursuivre la vérité avec un zèle consciencieux, industriel, mais avec une absence de vision et de sensibilité artistique raffinée. Or le mental moderne, héritier de tout ce passé, est un mental divisé, complexe, qui, au mieux, s'efforce de revivre l'ancienne expérience sur une plus vaste échelle et d'unifier tant bien que mal les fibres multiples de sa propre expérience, sans avoir encore trouvé leur véritable point de rencontre; en outre, ses aberrations dans une civilisation mécaniste, économique, matérialiste, utilitaire dont il n'arrive pas à se libérer, ne facilitent pas sa tâche; il fait pourtant de grands efforts pour se défaire de sa tendance la plus accablante: celle qui consiste à se vautrer ouvertement et sans honte dans la laideur, insensible aux admonitions de l'âme – au contraire, avec une suffisance et une satisfaction de soi dans cette débauche de hideur, de vulgarité et d'abjection.

Le jour où nous en reviendrons au culte ancien du délice et de la beauté, sera le jour de notre salut ; car sans eux, l'art et la poésie ne sauraient atteindre à la noblesse et à la douceur, la vie à une tranquille dignité et à sa plénitude, l'esprit à son harmonieuse perfection.

C'est notre inaptitude à percevoir d'une façon suffisamment profonde et intime l'âme réelle et insondable du délice et de la beauté poétiques qui constitue le premier obstacle au recouvrement de la vieille bonne santé du sens esthétique et de la spontanéité de l'impulsion esthétique. Cela tient au caractère particulier de l'intelligence moderne, au manque d'harmonie entre nos moi intérieurs et notre expérience extérieure ; il n'y a pas souvent cette joie spontanée de leur rencontre : un intense labeur d'assimilation, mais pas une possession heureuse, profonde ou satisfaisante du moi ou de la vie ; une quête continuelle, mais nul repos au cœur de l'objet enfin saisi ; une agitation fiévreuse, mais nul foyer, nulle part où s'établir. L'esprit de l'homme peut fixer sa demeure soit dans les profondeurs du moi, auxquelles il parvient par la vision de la connaissance de soi, par le pouvoir de la maîtrise de soi ou par l'extase, ou dans une acceptation heureuse et satisfaite de la vérité, du délice et de la beauté du monde et de la vie, de l'existence et de l'expérience. Et chacun de ces états peut également aider à susciter l'autre : reprenons possession du moi intérieur, et la vie redeviendra heureuse et sera illuminée par la pleine conscience de sa signification cachée ; emparons-nous de la beauté et du délice entiers de la vie et du monde, et nous n'aurons plus qu'à franchir le mince voile d'une brume lumineuse pour atteindre au moi qui, sis en l'âme humaine et s'éployant dans tout l'univers, goûte au miel de douceur. Les peuples de l'Antiquité avaient dans une très large mesure trouvé cette base d'harmonie, ce contentement ; ils s'intéressaient au plus haut point à la

réalité du moi intérieur – l'Âtman des Indiens, le Tao des Chinois –, et considéraient la vie et le monde comme le champ d'expression et d'expérience du moi; ou, à l'instar des Grecs, ils sentaient tout à la fois le caractère naturel et la profondeur de l'existence humaine, et leur sens esthétique y répondait de façon immédiate et subtile. Le mental moderne, tout au contraire, ne se penche guère sur le tréfonds du moi, ne s'intéresse guère à son exploration, et doute même de sa réalité; il ne se concentre pas sur la vérité, le délice et la beauté de la vie, mais sur l'importance de ses effets et des circonstances, qui n'ont en eux-mêmes qu'une signification accessoire, ni satisfaisante ni harmonieuse, et sur les tumultes fébriles ou séduisants du mental excité par leur contact ou leurs assauts*. De cette différence procèdent deux perceptions esthétiques fondamentalement opposées. Si on le laisse libre, et qu'on lui fasse confiance afin qu'il puisse se rendre maître de sa propre action et de sa propre création, le sens esthétique pur pourra créer des œuvres splendides, dans une calme et satisfaisante extase. Mais il saura aussi, avec une belle assurance, harmoniser son action avec les autres pouvoirs de notre existence que sont le besoin de l'âme de vie, la quête insistante du mental pensant et les exigences de la volonté dynamique et des sens. Aujourd'hui, par contre, nous faisons du sens et de l'intelligence esthétiques les esclaves de ces autres pouvoirs; ils sont condamnés à servir d'abord et avant tout notre intérêt superficiel pour la vie et la pensée, pour les troubles de la personnalité, ou à servir les exigences

* Peut-être est-ce le résultat d'une influence chrétienne mal assimilée sur le vitalisme extraverti du tempérament teuton et sur l'intellectualisme latin; cette influence créa de nouveaux besoins, suscita de nouvelles expériences qui troublèrent le mental et les émotions de l'homme sans donner aucune paix à son âme, sans atteindre à l'harmonie de l'émotion spirituelle et de la connaissance de soi spirituelle. (*Note de l'auteur*)

des sens et des passions, et ils sont priés de les embellir et de les vivifier par une cogitation esthétique vigoureuse et une manufacture artistique de mots, ou en fournissant des formes et des mesures adéquates, soigneusement choisies, ou ravissantes. Les choses secondaires occupent le premier rang, tandis que la chose primordiale, la seule indispensable, doit se faufiler comme elle peut afin de donner à la création une base solide. Cette sensibilité esthétique, confortée par l'immense curiosité de l'intelligence moderne, a sans doute produit de grandes et intéressantes choses, mais elle trouve difficilement les harmonies parfaitement unifiées et l'assurance propres à la méthode la plus achevée de la création spirituelle.

Il est une beauté, un délice profond, intrinsèque, en toute chose et derrière toute expérience, quelque visage qu'elle offre au mental de surface, qui, pour l'esprit ayant établi en nous sa demeure, modifie son apparence première ; c'est-à-dire que la chose elle-même ne suscite plus un intérêt mental, ou de la peine, ou du plaisir, mais devient plutôt une révélation de la vérité, du pouvoir et de la joie d'être, et notre sentiment lui-même une forme de l'Ânanda universel tel que le concevaient les penseurs et philosophes antiques : l'extase paisible et cependant poignante que ressent l'esprit de la vie lorsqu'il se contemple lui-même et contemple ses créations. Ce profond sentiment spirituel, cet Ânanda est la source même du délice et de la beauté poétiques. Il jaillit d'une suprême essence d'expérience, d'un suprême sens esthétique qui est en sa nature même spirituel, impersonnel, indépendant des réactions et des passions personnelles du mental, et c'est pourquoi le poète est capable de transmuier la douleur et la peine et les choses les plus tragiques, les plus terribles et les plus laides en les formes de la beauté poétique – grâce à cette joie impersonnelle de l'esprit au cœur de toute expérience, quelle qu'en soit la nature. Et s'il est vrai que le poète prend pour

sujet de sa création tout ce qu'il peut ressentir de la vie infinie de l'esprit qui crée au cœur de l'existence, tout ce qu'il parvient à saisir de la vérité infinie de Dieu et de la Nature et de l'être du monde comme du nôtre, il est vrai également que tout ce qu'il divulgue de son sujet, dépend de sa capacité d'infuser dans son langage sa vision de la beauté universelle et éternelle, d'exprimer le délice universel que goûte l'âme dans l'existence. C'est cela qu'il doit nous révéler, et nous faire partager ; l'expérience que nous en avons, il doit nous la rendre plus expressive, plus solide et concrète, et aider ainsi l'espèce humaine tout entière à atteindre au plein épanouissement de cet Ânanda dans l'âme humaine, et à le manifester dans notre mental et notre vie. Cet Ânanda n'est pas la satisfaction d'un état d'être, ni le sentiment ou le plaisir esthétique raffiné que ressentent les sens attirés par la beauté des formes – résultats et incidents superficiels qu'une capacité poétique inférieure, un mental artistique moins développé confondent souvent avec cette joie beaucoup plus vaste et intime : c'est la félicité durable qui, comme les anciens avaient su le percevoir, est l'essence même du moi, de l'être et de la beauté que toutes choses assument lorsque l'esprit vit dans la joie pure de la création et de l'expérience.

Ce délice et cette beauté sont donc universels, mais cela ne veut pas dire que nous puissions prendre directement de la vie et de notre expérience tout ce que nous voulons, et obtenir un effet et une beauté poétiques simplement en choisissant les mots et les images qui le rendront clair et vivant, ou en le revêtant des couleurs de notre imagination. Nombre de poètes, dans leurs efforts créateurs, semblent aujourd'hui se laisser guider par cette théorie. C'est aussi la méthode et la règle que suivent les poètes les moins talentueux, et les œuvres mineures de certains grands écrivains, ou celles que nous pouvons considérer comme des échecs,

ou de demi réussites, en portent aussi la marque. L'erreur vient ici de ce que l'on confond les sources du délice et de la beauté poétiques avec l'intérêt, la peine et le plaisir superficiels qu'éprouve le mental ordinaire lorsqu'il commence à répondre à l'appel encore non transmué de la pensée, de la vie et des sentiments. Sous sa forme première, rudimentaire – ou légèrement approfondie par la délicatesse des émotions et les premières réflexions de l'intelligence –, telle est en effet la réponse du mental naturel à l'existence, et c'est le seul outil dont disposent la majorité des hommes; il est donc normal que ceux-ci attendent du poète qu'il donne au monde quelque chose d'analogue – pensé avec un peu plus de profondeur, plus intensément ressenti, vécu avec plus d'ardeur –, et trouve pour l'exprimer de belles expressions et des rythmes attrayants. Le poète dispose d'une double personnalité, d'un double instrument pour répondre à la vie et à l'existence. Il y a en lui l'homme ordinaire, seulement préoccupé de vivre, qui pense, sent et agit comme tout un chacun; et il y a le voyant, l'homme extra-ordinaire, la supra-âme ou âme de délice qui est en contact avec les sources impersonnelles et éternelles de joie et de beauté; il crée depuis cette source où se découvre l'alchimie par laquelle il transmue toute expérience en une forme de l'Ânanda spirituel. Si l'appel de son génie n'est pas constant, ou si la finesse naturelle de la conscience poétique ne le retient pas, il a facilement tendance à soumettre ce pouvoir supérieur et plus profond aux exigences inférieures de la multitude, et de le mettre au service de son expérience mentale superficielle. Il lui faudra alors compter sur le charme et la beauté des mots et des formes pour racheter la platitude du contenu. Mais lorsqu'il lui demeure fidèle, le génie en lui sait que tel n'est pas le haut chemin qui pourra le mener à la perfection, ni l'œuvre que l'esprit lui a confiée. Car seule une transmutation spirituelle de la substance, obtenue en

plongeant le mental et le vital et toutes leurs préoccupations dans l'expérience plus intime de l'âme, peut invoquer le mot indiscutable et la forme suprême, et le rythme qui échappe à toute analyse. Le poète devient alors plus qu'un faiseur de jolis mots, de belles phrases, l'enfant chéri de la fantaisie et de l'imagination, un diligent orfèvre de l'idée et de l'expression, ou encore un penseur ou un moraliste, un dramaturge ou un conteur poétique efficace; il devient le porte-parole de l'esprit éternel de la beauté et du délice et goûte ce suprême enchantement créateur qui s'exprime en lui-même, et qui est proche de l'extase créatrice de l'existence, le divin Ânanda.

Ce ravissement, cette possession divine, cet enthousiasme platonicien ne naît pas d'une expérience mentale, mais d'une expérience de l'âme; plus le mental de surface intervient, plus cette passion divine se trouve affaiblie et diluée. Le mental superficiel est fortement attiré par les remous de la passion et de l'excitation extérieures, par l'impact de la pensée, de la vie et de l'action immédiates, et il s'empresse de les incarner dans les paroles ou dans les actes; il n'a pas le temps de transmuier la vie en ces grandes et permanentes valeurs dont seule l'âme, dans ses profondeurs, a le secret. Mais les facultés supérieures nous sont données comme autant de clés nous permettant d'atteindre à une expérience plus profonde; le voyant, le poète, l'artiste, les enfants de la lumière et de l'intuition de l'esprit, ne sont fidèles à eux-mêmes que lorsqu'ils vivent dans le tréfonds de l'âme, refusent de se laisser distraire par les appels épidermiques du mental et de la vie, de se laisser emporter dans leurs rapides, et préfèrent attendre l'appel de leurs propres voix plus sublimes. La poésie qui insiste sur la performance extérieure, sur la pensée, la vie et l'expérience immédiates, pourra peut-être, un instant, frapper puissamment notre oreille, mais son semblant de pouvoir est singulièrement frêle, et même si son corps est vigoureux, au-

dedans elle est creuse et nulle; elle échoue car elle s'intéresse à ce qui, sur le moment, lui paraît plein de vie, mais pas à ce qui est immortel. C'est pourquoi il est si difficile d'écrire de la poésie patriotique, des chants de guerre, ou des poèmes de circonstance empreints d'une réelle grandeur; l'on pourrait s'attendre à ce que ces choses soient parmi les plus dynamiques et les plus aptes à inspirer au poète des paroles puissantes, or il n'en est rien; leur contenu poétique est le plus souvent pauvre et leur qualité, inférieure. Pour la vie, elles peuvent avoir un certain dynamisme, mais pour l'art et la poésie, cela s'avère plus incertain, précisément parce que l'intérêt vital, l'attraction de la vie est si forte qu'il est difficile d'échapper à la joie et à la signification extérieures pour trouver leurs équivalents spirituels. Les grands poètes y parviennent parfois, car leur génie les pousse instinctivement et constamment à rechercher, par-delà la surface des choses, par-delà l'instant, ce qui est universel et éternel derrière l'expérience personnelle, et les circonstances ne sont pour lui qu'un prétexte pour s'exprimer. Pour les mêmes raisons, le théâtre de l'action et des seules passions a la vie courte, sa fougue vitale s'épuise en l'espace d'un siècle, ou même avant, pour n'être bientôt plus qu'un masque sans vie; tandis que le théâtre de l'âme survit, car il touche à l'élément plus subtil, éternel, à l'*aesthesis* essentielle de l'âme, à l'enchantement de l'esprit dans sa création dans l'expérience de soi. L'échec si fréquent de la poésie philosophique et religieuse est dû lui aussi à l'oubli de cette distinction subtile. L'intérêt de la pensée que recherche l'activité intellectuelle, l'intérêt que trouve le mental à ses idées et ses sentiments religieux superficiels, prennent le dessus et ne consentent pas à s'immerger dans l'émotion spirituelle qui naît de la vision de la vérité, et dans une expérience spirituelle permanente. Ce n'est pas dans ce qui intéresse le mental et le vital, dans ce qui leur procure

plaisir ou souffrance dans la pensée, la vie ou l'action, qu'il faut chercher la source du délice et de la beauté poétiques; car ces choses ne peuvent être changées en cette autre, plus intime, qu'une fois plongées dans l'âme et transmues, par sa mémoire radieuse, en une expérience spirituelle – et peut-être est-ce la raison pour laquelle les Grecs firent de Mnémosyne la mère éternelle des Muses. Les passions ne peuvent se muer en substance poétique qu'une fois spiritualisées au cœur de ces sources étincelantes, une fois subie la purification – la *catharsis* dont parle le philosophe grec; les valeurs de la vie ne deviennent poétiques que lorsqu'elles en émergent exhaussées, et se changent en les valeurs de l'âme. Le délice et la beauté poétiques naissent d'une extase plus profonde, et non de l'excitation du mental de surface et de la jouissance de la vie et de l'existence.

Les anciens critiques indiens définissaient l'essence de la poésie par le terme *rassa* qui, pour eux, signifiait le « goût concentré », l'essence spirituelle de l'émotion, le délice de l'âme aux sources pures et parfaites du sentiment. La mémoire de l'âme qui recueille les pensées, les sentiments et les expériences du mental, les couve et les transmue, joue un rôle essentiel dans le processus qui naît de cette *aesthesis*; mais ce n'est pas tout. En fait, c'est seulement un moyen général pour atteindre à quelque chose qui se tient par-dérrière, à l'être spirituel en nous qui détient le secret de la joie universelle et de l'éternelle beauté de l'existence. Ce que nous appelons génie se manifeste, ou jaillit à partir de quelque chose qui se trouve tout au fond de nous-mêmes et qui appelle le mot, appelle la vision, appelle la lumière et le pouvoir et les fait descendre de leur plan au-dessus du mental ordinaire; et tout l'enchantement, tout l'enthousiasme de l'illumination et de l'inspiration nous viennent de ce qui, d'en haut, déferle en nous. Lorsque nous connaissons mieux les secrets de notre

être, cette source nous apparaît comme le moi spirituel, doté d'une conscience et d'une connaissance plus divines, de plus heureux surgissements de pouvoir et de l'inaliénable délice de l'existence. Les cultures qui, directement ou indirectement, se montrèrent capables de ressentir la joie de ce moi, reçurent, dans la fibre même de leur sentiment esthétique, le souffle de son délice, de son Ânanda; et c'était là le secret de ce sens inné et si répandu de la beauté, qui fit défaut à la mentalité ultérieure, limitée par l'activité intellectuelle, l'utilité pratique et les aspects extérieurs de la vie, et que l'on ne trouve plus que chez les individus exceptionnels, doués d'un sens plus subtil. Car ce sens esthétique naturel, universel, s'est perdu; il faudra que la mentalité générale le recouvre et reconnaisse à nouveau qu'il fait partie de la perfection humaine, qu'il est aussi indispensable que la connaissance intellectuelle et au moins aussi nécessaire au bonheur que le bien-être vital. Mais cet Ânanda, ce délice, cette *aesthesis* qui est l'âme de la beauté poétique, agit comme le reste, comme la vérité poétique ou le souffle de vie poétique, à différents niveaux, en ses différents champs d'activité, suivant les mêmes lois que nous avons observées ailleurs: plus elle plonge au-dedans et s'élève vers les hauteurs, passant des moindres aux plus grands pouvoirs occultes de sa révélation, plus le visage qu'elle nous dévoile assume richesse et profondeur. Cette âme subtile du délice se répand sur le mental et l'être physiques, s'empare de leurs expériences et, par son pouvoir inné, unique, en fait des œuvres de beauté; elle s'imprègne des expériences de l'âme de vie et, dans les flots de son extase poétique, transmue en pure beauté leur pouvoir et leur passion; elle se saisit de toute la vie, de toutes les formes au sein du mental pensant, réfléchi, et les change en la beauté et l'enchantement d'une pensée qui découvre et incarne de nouvelles valeurs de l'âme, de la Nature et de l'existence. Et dans toute cette action, on perçoit sa propre

essence, l'essence d'une joie intuitive qui agit dans ces formes et y insuffle, autant que possible, ses propres valeurs de délice intimes et immuables. Mais quand ce mental intuitif – qui se découvre lui-même, se voit et se crée en un pouvoir de lumière et de vision trop haut pour qu'il se puisse atteindre, ni sur le plan intellectuel ni sur les autres plans –, se manifeste dans toute sa puissance (nous apercevons aujourd'hui les premiers signes de cette émergence), alors nous nous approchons des sources les plus puissantes du délice et de la beauté universels et éternels, nous nous rapprochons de leur vision pleine et large, de cette Joie qui embrasse tout. Ce mental intérieur est le premier pouvoir inhérent du moi lorsque tombent les voiles de sa manifestation inférieure ; alors la vie et l'*aesthesis* de l'esprit dans sa création deviennent la vie d'une joie spirituelle qui se goûte elle-même, et un lumineux Ânanda.

La beauté et le délice d'une aussi haute inspiration intuitive, une poésie de cet Ânanda spirituel qui nous rend toute l'existence lumineuse, belle, merveilleuse, sera sans doute l'un des dons de l'avenir. Car c'est cela dont nous avons besoin, et les plus beaux chants dont la musique nous parvient en portent la promesse. Ce changement signifierait que la poésie peut recouvrer, sur une large échelle et avec une vision plus vaste et plus lumineuse, cette immense influence qu'elle avait autrefois sur la vie des hommes dans les nobles cultures de l'antiquité. Il fut un temps où la poésie révélait à l'humanité la vie des dieux et celle de l'homme, la signification du monde, la beauté et le pouvoir de l'existence, et par sa vision, par la joie, la hauteur, la clarté de son dessein, façonnait la vie des peuples. L'Ânanda, la joie spirituelle en soi portant en elle-même une révélation des pouvoirs de son être conscient, représentait, dans l'Inde antique, le principe créateur, et la poésie ancienne, par la beauté de ses formes et le pouvoir de ses suggestions, révélait donc au peuple, de façon créative,

son âme et ses possibilités; cette démarche, depuis, s'est largement perdue, à cause de l'usage plus trivial que nous avons fait de cet art et de ce moyen d'expression dont la grandeur défie le temps. L'on pourrait presque dire que l'Inde ancienne fut la création des Védas et des Upanishads, et que les visions des voyants inspirés ont formé tout un peuple. Cette poésie sublime qui nous révèle la divinité, la joie et la puissance de la vie, la vérité et l'immortalité, les secrets du moi et les pouvoirs de sa manifestation dans l'univers et en l'homme – qui, peu à peu, reprend connaissance de lui-même –, a imprégné le mental et la vie de l'espèce; elle coule dans ses veines et s'est transformée en la source vive de cet inlassable élan spirituel qui fut son apport spécifique et son objectif culturel. Le Mahâbhârata et le Râmâyana révélèrent à ce peuple, dans des formes empreintes d'une noble beauté et par la peinture de caractères typiques tantôt grandioses, tantôt pleins de charme ou puissamment évocateurs, le délice de ses formes de vie, le sens de ses idéaux spirituel, éthique et esthétique, les pouvoirs et les périls de la psyché humaine, ses divinités et son titanisme. Il est désormais reconnu que ces deux épopées ont joué un grand rôle formateur dans la vie des peuples de l'Inde, qui ne le cède qu'à la religion et à l'instruction socio-religieuse qui joua un rôle prépondérant. Et même plus tard, la poésie religieuse des adeptes de Vishnu, de Shiva et de la Shakti, a profondément imprégné la vie de la nation, contribuant à former son tempérament et son âme typique. L'influence des poèmes homériques en Grèce, le lien étroit entre la poésie et l'art et la vie publique à Athènes, proviennent d'un mobile poétique et artistique, moins élevé peut-être, mais similaire. Le peuple hellénique se découvrit dans ces poèmes épiques, il se reconnut dans la noblesse et la beauté lucides et pures de cet exhaussement de la vie et dans cette perception esthétique de l'humanité et de la divi-

nité de l'homme ; à une époque ultérieure, l'art et la poésie donnèrent au peuple athénien une interprétation de ses idées religieuses, de sa pensée, de ses instincts esthétiques, de l'âme majestueuse et belle de sa culture.

Tous ces exemples, et l'on pourrait en citer d'autres – l'art et la poésie du Japon et de la Chine, notamment –, nous montrent que le secret de cet impact et de ce pouvoir créateur, est une création plus ou moins foncièrement intuitive jaillie des profondeurs, et une expression de l'âme du peuple par l'enchantement poétique. Mais à d'autres époques, en d'autres lieux, la poésie fut davantage une servante du plaisir esthétique qu'une maîtresse créative de la vie et un instrument spirituel souverain. Assurément, toute poésie vraiment grande a nécessairement cette vocation spirituelle, au moins dans une certaine mesure ; mais jamais plus, par la suite, elle ne la remplit d'une façon aussi complète, centrale, étendue et efficace, ni avec une aussi haute conscience de sa fonction. Elle s'est trop penchée sur les intérêts superficiels, extérieurs de la vie afin de satisfaire l'intellect et l'imagination, et s'est montrée incapable de créer la vie du dedans, par le profond délice que lui procure le pouvoir de vision de l'âme et de l'esprit. La poésie anglaise, intense, dynamique, a produit des choses superbes ou captivantes ; en Chaucer, elle sut faire de la vie une charmante peinture, dans des vers non sans saveur ; en Shakespeare, elle transmua la pensée, la nature, l'action et les passions humaines en autant de merveilles pour notre âme de vie ; en Milton, elle nous communiqua ses visions, dans une langue souveraine – souveraine par sa vision autant que par son verbe ; en Pope et en Dryden, elle donna un tour intellectuel aux plus vigoureuses ou mordantes banalités ; chez les poètes victoriens, elle joua avec élégance de beaux airs sur des cordes mineures, laissant jaillir, çà et là, une pensée aux accords plus intimes, une voix plus passionnée, plus

ardente; et si ses accents les plus spirituels furent rares, elle rêva cependant dans la lumière de Shelley, ou se rapprocha en Wordsworth de l'âme de la Nature. Devant tant de splendeur, de vigueur, d'éclat et de beauté, et malgré l'influence indéniable qu'elle exerça sur le plan culturel, dire qu'il manqua trop souvent à cette poésie un élément qui eût rendu son pouvoir plus central et plus intime et eût accru son impact direct sur la vie du peuple, peut sembler bien sévère; c'est pourtant vrai – encore qu'il y ait des exceptions –, non seulement de la poésie anglaise, mais de la presque totalité de la littérature européenne ultérieure. Revenir à un centre de création plus profond, créer du dedans dans la vision et la joie d'être d'un pouvoir de l'esprit plus universel, nous fournira cet élément manquant et rendra à la poésie jeunesse, puissance et créativité, et son verbe aura de nouveau un effet déterminant sur la vie, grâce au pouvoir d'un plus grand *Ânanda*.

Le mental de l'homme, un peu lassé des plaisirs superficiels de la vie et de l'intellect, réclame aujourd'hui – obscurément et sans percevoir encore ce qui le comblera –, une poésie exprimant la joie du moi, la beauté et le délice plus profonds de l'existence. Une poésie seulement cultivée, belle en sa forme comme en son langage, jouant sur les cordes les plus extérieures du mental et des émotions, ne servira pas ses desseins. Le mental humain s'ouvre aujourd'hui à une vision d'une ampleur sans précédent – il entrevoit l'immensité des mondes, le miracle de la vie, le moi de l'homme et le mystère de l'esprit en lui et dans l'univers. La poésie future devra chercher son inspiration dans cette vision, et plus sa joie d'être sera universelle et se servira de la vision et de la perception esthétique intuitives pour découvrir les sources les plus intimes de la beauté et du délice poétiques, plus puissamment elle parviendra à créer, pour l'humanité entière, une existence supérieure. D'une certaine façon, le poète contemporain a tout

à fait raison de vouloir briser, où qu'il se tourne, les barrières érigées par les anciens autour de leurs palais magiques et sur leurs domaines; il doit, en effet, revendiquer tout ce qui existe sur terre et dans les cieux et dans les mondes au-delà; mais ce souci de la beauté raffinée, du subtil délice poétique que les poètes antiques sauvegardèrent en excluant tout – ou presque tout – ce qui n'obéissait pas spontanément à sa loi ou ne se laissait pas transmuier en une substance de beauté que pût modeler la muse, il doit le préserver non moins jalousement, et le satisfaire en plongeant tout ce qu'il trouve, au cœur de son vaste domaine, dans cette vision plus profonde qui fait jaillir de toute chose son Ânanda spirituel, le secret de vérité et de beauté qu'elle recèle et pour lequel elle fut créée; c'est cette joie spirituelle de la vision, et aucune vision sensuelle, intellectuelle ou imaginative inférieure, qui donne tout son sens aux paroles de Keats, si vraies pour le poète : la beauté est vérité, la vérité beauté, et notre connaissance esthétique n'a point besoin d'autre loi. Le poète de notre âge a également raison de vouloir unir plus intimement la poésie et la vie, mais à nouveau, il faut que ce soit avec la même intention : retourner aux sources créatrices de l'Ânanda spirituel en lequel la vie est vue et reformée par la vision qui jaillit d'une émouvante identité – la source la plus profonde de l'authentique vision poétique. La beauté et le délice de toutes les choses physiques illuminées par la merveille de ce moi secret et spirituel qui est l'habitant et le sculpteur de lui-même au cœur des formes, la beauté et le délice de ce miracle de la vie aux myriades de couleurs, aux vagues infinies, qui prennent un sens mille fois plus impénétrable encore par la grandeur et la douceur et la poignante attirance de l'âme profonde qui se crée elle-même, faisant de la vie son épopée, son théâtre et son hymne; la beauté et le délice spirituel dans la pensée, l'esprit voyant, penseur, interprète

de sa propre création et de son être, qui embrasse tout ce qu'il est, tout ce qu'il fait en l'homme et dans le monde, et qui inlassablement le re-voit et le re-forme à nouveau par les accents et le pouvoir de sa pensée – voilà ce qui formera la substance de la poésie plus sublime qui n'a pas encore vu le jour. Et elle ne pourra être découverte que dans la mesure où l'âme de l'homme, regardant encore au-delà, pressentira autre chose, lorsqu'elle verra et chantera l'éternel, connaîtra ses divinités et se sentira touchée, en son tréfonds, par l'extase infinie, source du délice et de la beauté cosmiques. Car plus nous nous approchons de l'Ânanda absolu et plus grandit la joie que nous goûtons en l'homme et en l'univers, plus croît l'émotion spirituelle réceptive et créative qui a besoin, pour s'exprimer, des tons émouvants du langage poétique.

CHAPITRE 5

Le Pouvoir de l'Esprit

Une poésie qui naîtrait directement de l'Esprit, toute emplie de son pouvoir et qui serait donc une expression plus vaste et plus intime de l'âme et du mental de l'humanité, voilà donc ce vers quoi nous nous sommes mis en quête ; et c'est précisément à une telle poésie que le mental créatif de notre âge, dans ses tendances les plus déterminantes, semble vouloir donner naissance. Cette poésie sera la voix de choses éternelles ; elle prêtera une nouvelle et plus haute signification et, dans l'expérience, une joie paisible, épanouie, aux événements, aux émotions, à l'éphémère de la vie, qui dès lors seront vus et chantés comme une succession de signes, comme les pas de danse d'une manifestation éternelle ; elle sera une expression du moi profond de l'homme et du moi de toute chose et du moi de la nature ; ce sera une révélation créative et interprétative de la vérité infinie de l'existence, du délice et de la beauté universelles d'une vision élargie et d'un plus grand pouvoir de vie spiritualisés. Or cela ne sera possible que si le mental de l'espèce met fin à ses atermoiements et se décide enfin à franchir résolument le pas, renonçant aux plaisirs de l'intellect libéré qui l'ont accaparé depuis deux siècles, pour quérir la réalisation de son moi plus grand et passer de l'examen des choses qui expliquent à l'expérience des choses qui révèlent : les vérités de l'esprit. Le mental de l'humanité progresse par un constant élargissement accompagné d'une continuelle transmutation de ses expériences qui se reflète dans ses moyens d'expression ; cette progression est marquée par une croissante intériorisation, et ce mouvement

se poursuivra jusqu'à ce que nous ayons atteint au plus profond – et même alors, il n'y aura pas réellement de fin, car ce plus profond n'est autre que l'infini. L'évolution de la poésie, telle que nous l'avons survolée dans ces pages, a toujours permis de mesurer les progrès accomplis par le mental cultivé de l'humanité, dont l'horizon s'est élargi par la constante élévation du champ des expériences de l'âme; le voilà aujourd'hui sur une haute cime, dans un vaste espace de vision et d'activité intellectuelles, et la question qui se pose à présent est de savoir quel sera le prochain pas et le prochain degré de l'ascension, si l'homme pourra le franchir dès à présent avec assurance, ou s'il échouera une fois de plus et retombera dans l'orbite du vieux circuit psychologique. C'est en vérité ce qui déterminera le caractère de la mentalité et de la vie humaines en cet âge qui s'annonce, et, par conséquent, le caractère de toutes ses méthodes d'expression artistique.

Ce dont l'homme a la vision lorsqu'il dépasse l'intellect, n'est autre que l'esprit; aussi l'intellect développé de l'espèce humaine, s'il veut pouvoir encore progresser, doit maintenant s'ouvrir à une spiritualité qui ait à la fois la vision et la compréhension des choses; cette spiritualité n'a rien à voir avec la religiosité plutôt obscure des âges précédents, qui appartenait aux degrés inférieurs de la vie et des émotions, et qui a vu ses limites fracassées et son étroitesse condamnée par la lumière affranchie de la pensée intellectuelle: ce sera plutôt une connaissance de soi et une connaissance de Dieu et une connaissance du monde illuminées qui, transmues en cette plus vaste lumière, spiritualiseront entièrement notre vision de la vie et le but de notre existence. C'est là le progrès qu'un intellectualisme accompli peut dès à présent effectuer, et, se dépassant lui-même, c'est ainsi qu'il atteindra son plein épanouissement. L'autre possibilité est que l'humanité continue de valser sur sa toupie intellectuelle, carillonnant heure après

heure ses petits changements sur ce manège qui ne mène nulle part, ou qu'elle s'effondre et retombe aux degrés inférieurs; alors la civilisation humaine pourrait bien glisser à vive allure dans l'abîme d'une nouvelle barbarie de l'intellectualisme corrompu. C'est là une catastrophe qui s'est déjà produite dans l'histoire du monde; apparemment, elle était le résultat d'événements et de causes extérieurs, mais en réalité, ce qui la rendit inévitable fut l'incapacité de l'intellect humain à trouver une issue pour sortir de lui-même, sortir de la formule vitale où ses efforts et ses interrogations ne peuvent que s'épuiser et épuiser la vie, pour jaillir dans la pleine lumière de l'esprit et trouver un moyen éclairé d'appliquer ce principe spirituel salvateur au mental, à la vie et à l'action. Compte tenu de la situation humaine actuelle, la possibilité d'une telle catastrophe n'est nullement exclue. D'une part, la tension de l'intellect jusqu'aux extrêmes limites de son élasticité, a provoqué un mouvement de recul, un besoin effréné d'expériences vitales, émotives et sensuelles, et un désordre morbide dans l'économie de la nature; et d'autre part – c'en est peut-être la conséquence –, des perturbations du système terrestre ont commencé de se faire sentir et menacent de briser le moule de notre civilisation. Le problème qui se pose à l'humanité est de savoir si un moule original et supérieur pourra être créé, ou si un effondrement et une décadence vont se produire, et s'il faudra recommencer tout le cycle. Dans cette crise, il reste un espoir pour l'espèce, c'est que l'intelligence de l'homme demeure fidèle à ses perceptions les plus larges, à la conscience qu'elle a désormais du moi supérieur de l'humanité, que sa volonté commence à créer de nouvelles formes libératrices de pensée, de nouvelles formes d'art et d'entreprise sociale qui sont le fruit de ces perceptions nouvelles, et que son mental intellectuel se hausse jusqu'au plan de la conscience spirituelle intuitive, supra-intellectuelle, qui seule pourra fournir

la base d'une vie spiritualisée de l'espèce et permettre la réalisation de ses possibilités plus divines. Le sens de la spiritualité, c'est une vie intérieure nouvelle et plus large fondée dans la conscience du moi spirituel vrai, intime, suprêmement haut et vaste de l'homme, une conscience en laquelle il peut s'ouvrir à la totalité de l'existence et à une manifestation progressive du moi de l'univers, et sentir sa propre vie comme le champ d'une éventuelle transformation qui lui donnera son sens divin, portera ses possibilités jusqu'à une souveraine réalisation et transmuera ses formes encore imparfaites en la perfection divine; ces possibilités plus grandes de son être, l'homme s'efforcera non seulement de les voir, mais de les vivre. Cette conscience de son vrai moi et esprit le rendra également conscient de l'unité de l'individu et de l'humanité dans son ensemble, et unira harmonieusement la vie de l'homme à l'esprit de la Nature et de l'univers.

La voix d'une poésie intuitive nouvelle et plus intime pourrait puissamment contribuer à ce nécessaire changement de vision et d'aspiration, car ce que la pensée comprend d'une façon plus ou moins abstraite, la poésie, par le verbe, peut le rendre vivant à l'imagination et offrir ainsi à notre âme beauté, joie, inspiration. Cette poésie parlera de choses nouvelles, et de choses anciennes d'une façon nouvelle, avec une autre voix, sans rien exclure de son domaine, sans aucunement l'amoinrir; au contraire, elle le fera par une suprême élévation, un contact intérieur toujours plus intime, un agrandissement et une expansion dans toutes les directions, une vision des choses les plus profondes, et, par suite, une vision nouvelle du monde et de la vie et des possibilités jamais encore divulguées qui s'offrent à l'expérience de l'âme. Elle nous fera recouvrer le sens de l'Éternel, la présence du Divin qui pour un temps nous fut ravie par un intellect trop étroitement et avidement concentré sur le monde extérieur et

physique; mais elle ne parlera pas de ces choses sur le ton faible et conventionnel de la religion traditionnelle; elle se fera la voix même de l'expérience intuitive, le rythme et le chant révélateur d'une éternelle présence. La voix du poète nous révélera donc, par son verbe et ses rythmes inspirés, le Dieu qui est le Moi de toute chose et de tout être, la Vie de l'univers, la Divinité en l'homme; le poète exprimera toute l'émotion et tout le délice de l'aventure de l'âme humaine partie en quête du contact et de la joie de cette Divinité en son cœur, car en elle l'homme sent vibrer les sources puissantes de son être, de sa vie et de tous ses efforts, en elle il sent qu'il atteint sa plénitude et devient un avec toute l'expérience cosmique, un avec la Nature et avec toutes les créatures. Les premières notes de cette musique se sont déjà fait entendre, et nous en percevons de multiples tonalités dans la poésie de Whitman, de Carpenter, de A.E. et de Tagore; elles ne feront que s'enrichir pour devenir une connaissance, une vision et un sentiment poétiques plus complets, plus concrets, plus intimes encore, embrassant un domaine de plus en plus étendu – et pas seulement les états et les contacts intérieurs relativement rares qui entrent dans le domaine de la poésie mystique, mais tout ce qui fait partie de notre existence intérieure et extérieure –, jusqu'à ce que la vie et l'expérience tout entières soient portées et comprises dans le moule du sens spirituel et de l'interprétation spirituelle. Une poésie de ce genre sera, et de façon suprême, ce que tout art devrait être: une œuvre d'harmonie, de joie et d'illumination, un dénouement et une libération de l'âme, affranchie de l'inquiétude, des interrogations et des conflits du vital – non pas en les ignorant, en les élevant au contraire dans la force du moi intérieur, dans l'air et la lumière de sa vision plus vaste où se découvre non seulement le point de libération, mais le calme et le pouvoir fondateurs d'une

connaissance, d'une maîtrise et d'une délivrance assurées. La poésie et l'art souverains devraient toujours posséder un peu de ce calme de l'impersonnel, servant de base à l'effort et à la lutte personnels et leur permettant de s'élever plus haut; un peu de l'ampleur de l'universel libérant et harmonisant les douloureuses concentrations de l'existence individuelle; un peu de ce sens du transcendant rehaussant les pouvoirs inférieurs, ignorants et incertains de la vie pour qu'ils s'emplissent d'une vigueur et d'une lumière plus grandes, d'un plus grand Ânanda. Et lorsque l'art et la poésie pourront exprimer le sens complet de ces choses, ils deviendront les suprêmes sources de force, les suprêmes bâtisseurs de l'âme humaine, et ils l'établiront dans la grandeur de notre moi, de notre esprit le plus large. La poésie européenne fut une voix ardente, intense, émouvante, mais tout à la fois inquiète et fiévreuse, et privée d'une base solide, havre de bonheur et de repos; elle frémit de toutes les passions de la vie, fut avide de ses joies, de ses plaisirs, de sa beauté, et cependant affligée par son agitation, sa douleur, ses tragédies, ses discordes, son insuffisance et son incertitude, et ne trouva que ses harmonies mineures, jamais de grande délivrance, aucune réelle satisfaction. L'art et la poésie de l'Orient furent la création d'un esprit plus vaste et plus paisible; ils surent trouver, comme en Extrême-Orient, une ardente réponse aux significations psychiques plus profondes, y découvrant les délicates et subtiles harmonies de l'expérience de l'âme; comme en Inde également, où malgré la croyance ascétique en la vanité et l'illusion de toutes choses, ils exprimèrent la noblesse, la puissance et les activités satisfaites de la pensée, de la vie et de l'entreprise humaines, et, par-dérrière, la communion de l'âme avec l'Éternel. La poésie future réconciliera tous ces accents, fera de la plus haute note sa tonique et interprétera les autres dans son étendue et son intensité, offrira au mental

humain une satisfaction esthétique et spirituelle plus complexe, exprimant une plus riche et pleine substance de l'expérience du moi; le mental atteindra des hauteurs où il verra plus constamment les choses absolues, infinies, y trouvant une délivrance plus souveraine et plus globale dans le calme et le délice de l'esprit.

Cette poésie donnera aussi une profondeur nouvelle aux relations intimes entre notre âme et la Nature. La prime poésie de la Nature nous fit goûter seulement au délice des formes objectives, et à la beauté d'un environnement naturel embrassant la vie humaine; mais nous n'y trouvions pas cette communion intérieure entre l'homme et la Mère universelle. Plus tard, elle s'enrichit des plus riches subtilités de l'âme vitale du monde naturel et de la réponse en nous des sensations et des émotions poignantes de l'esprit de vie, donnant naissance à un sentiment intellectuel et esthétique pour les choses les plus délicates et subtiles, et, dans la poésie de Wordsworth, Byron, Keats et Shelley, à quelque chose de plus profond encore : un essai de communion avec une présence universelle au sein de la Nature et avec un vivant principe de paix, de lumière et d'amour ou de pouvoir universel, de joie et de beauté conscientes. Une poésie plus intime encore, plus « voyante », intégrera ces choses dans une vision et un sens élargis de la Nature et nous avertira de son moi, de son âme profonde, de son être conscient, de ses suggestions et de sa signification psychiques les plus intimes, de l'esprit en elle, de l'intuition de tout ce qu'elle dissimule dans ses formes et sous ses voiles et révèle toujours plus à l'âme qui s'est unie à cet esprit. Le mental futur, plus intuitif, affranchi de ses sympathies limitées au seul contact du moi unique en tous les êtres, sentira comme jamais auparavant son unité avec cette autre conscience dans la Nature, il entendra la voix où se dévoile tout ce qui pour nous est mutisme : l'âme et la vie

des choses que nous croyons inertes, inanimées, l'âme et la vie du monde animal, l'âme et la vie des choses qui croissent en silence et sont encloses, absorbées dans le rêve de leur existence semi-consciente. Cette poésie s'ouvrira non seulement à l'homme et à la Nature terrestre et les interprétera – s'en contenter serait exclure de vastes champs d'expérience –, mais à d'autres domaines de notre esprit. Elle nous donnera la clef des mondes de la supranature et nous laissera nous mouvoir parmi les êtres et les paysages, les images et les influences et les présences des royaumes psychiques qui sont proches de nous, derrière leurs voiles d'ombre ou de lumière; elle ne craindra pas non plus d'entrer dans de plus vastes fiefs du moi, dans d'autres états universels où se trouvent les pouvoirs agissant sous la surface de la vie, et dans les espaces éternels de l'âme. Et pour y parvenir, elle ne recourra pas seulement à une forme symbolique – symbole de l'humain grandi et magnifié auquel recouraient les poètes de l'antiquité pour représenter les dieux –, ni aux charmes du romantisme ni à la lointaine lueur d'un au-delà mystique, mais au ton intime, direct et concret jailli d'une vision et d'un sentiment profonds, devenus partie intégrante d'une expérience vécue.

Une poésie animée d'une inspiration spirituelle aussi vaste, sera nécessairement, dans sa tendance dominante (quand elle ne traitera pas directement de choses extérieures et tournera ses regards vers le mouvement du temps et vers la vie et la destinée humaines concrètes), tout à la fois actuelle et futuriste. Le poète continuera, encore que d'une façon nouvelle et avec un tout autre regard, à transfigurer pour nous le passé, mais il ne sentira plus le besoin, ni n'aura le souci de vivre dans un passé imaginaire, contraint de fuir le présent et sa réalité intraitable et intransformable : car vivre dans l'esprit, c'est être capable de percevoir l'éternel dans chaque instant du temps et ses formes éphémères, et de voir également dans

ces formes se révéler les significations plus hautes de l'esprit. Sa vision scrutera toutes les voies du présent et interprétera le sens intime de ce qui fait l'homme et de ce que l'homme fait : elle révélera la divinité sous tous ses masques, affrontera tout, même ce qui paraît terrible, repoussant, déconcertant dans l'énigme de notre existence humaine actuelle ; découvrant sa perception esthétique plus profonde, elle extirpera tout ce qui lutte au sein de ses formes extérieures encore non transformées, et, par sympathie poétique, elle en fera le matériau de la vérité et de la beauté spirituelles. C'est là une tendance qui n'a cessé de s'amplifier dans les créations poétiques récentes ; elle souffre trop souvent d'un manque de finesse dans sa perception intérieure, et son toucher est encore fruste, mais quand elle aura mûri, elle sera assurée d'occuper une place importante parmi les grands objectifs poétiques. Mais c'est surtout cette vision plus claire et plus inspirante de la destinée de l'esprit en l'homme qui devrait jouer un rôle essentiel dans la poésie future. Car si le regard spirituel est capable de voir la divinité dans l'homme tel qu'il est – la divinité dans la lutte, dans la victoire et l'échec, et même dans le péché, les crimes et la petitesse des hommes –, l'esprit est aussi maître de l'avenir ; son passé et son présent dans le temps ne sont pas seulement la matière à moitié formée de ses âges à venir ; essentiellement, l'on peut dire que c'est l'appel et l'attraction du futur qui créent le passé et le présent ; or l'on verra de plus en plus clairement que ce futur n'est autre que la croissance du divin en l'être humain, et que c'est là le destin suprême de cette humanité pensante et volontaire qui s'efforce vers sa propre perfection. Cette note, nous l'entendrons de plus en plus souvent ; c'est le chant du divin qui croît au cœur du genre humain, le chant de l'unité humaine et de la liberté spirituelle, de la surhumanité future de l'homme, le chant de l'idéal divin qui cherche à se

réaliser dans la vie de la terre ; c'est l'appel lancé à l'individu pour qu'il se hisse jusqu'à ses possibilités divines, l'appel à notre espèce pour qu'elle vive dans la grandeur de cela que l'humanité sent vibrer en elle comme le pouvoir de l'esprit qu'elle doit délivrer, exprimer sous une forme parfaite et lumineuse jamais encore saisie. Embellir la vie, lui restituer son charme n'est que la fonction la plus extérieure de l'art et de la poésie ; une tâche supérieure encore consiste à la rendre plus profondément belle, majestueuse, sublime, signifiante ; mais l'œuvre suprême est accomplie lorsque le poète devient le voyant et révèle à l'homme son moi éternel et les divinités de sa manifestation.

Ces voix nouvelles seront nécessairement le fruit de la croissance du pouvoir de l'esprit et de son influence sur le mental humain. Car telle est la promesse de l'âge nouveau qui s'annonce. En vérité, c'est toujours l'esprit en l'homme qui façonne son expression poétique ; mais quand cet esprit se tourne vers la vie extérieure, les grands poètes sont ceux qui, par le pouvoir de leur vision, savent donner à la vie, aux actions et à l'environnement ordinaires des hommes beauté, noblesse, splendeur ; et quand l'esprit doit travailler par l'intermédiaire de l'intellect, les grands poètes sont ceux qui nous donnent une idée profonde et illuminatrice et une interprétation créative du monde, de la nature et de tout ce que l'homme est et fait, pense et rêve ; mais quand l'esprit se tourne vers sa propre volonté et sa propre vision vastes et intuitives, alors le grand poète doit exprimer des choses plus impénétrables encore : le sens intime de toutes choses, la conscience la plus profonde de la Nature, le mouvement de l'âme insondable de l'homme, la vérité qui révèle le sens de l'existence, le délice et la beauté universels et le pouvoir d'une vie plus grande, les possibilités infinies de l'expérience et de la création de nous-mêmes. Ce ne seront peut-être

pas les seuls accents de cette poésie, mais ce seront les plus sublimes, ceux que le mental humain le plus haut réclamera du poète, et ils coloreront tout le reste en ouvrant de nouveaux horizons à l'intelligence et au sens vital communs de notre espèce. Et quels que soient la substance ou le sujet de cette poésie, cette croissance du pouvoir de l'esprit lui insufflera nécessairement un langage plus intense et plus révélateur, un rythme plus intérieur, plus subtil et pénétrant, une vision plus vaste et puissante, un sens plus vibrant et réceptif; son regard cherchera dans les choses les plus modestes et les plus grandes un sens que nul encore n'a découvert, les secrets qui se cachent sous la surface des choses. Voilà ce qui caractérisera cette nouvelle forme d'expression. Tel sera le champ illimité de la découverte poétique offert à l'inspiration de l'humanité future.

CHAPITRE 6

La Forme et l'Esprit

Si l'esprit de la poésie doit subir un changement, ses formes, elles aussi, devront changer; cette mutation pourra s'avérer plus ou moins importante – d'un caractère tantôt plus intérieur, tantôt plus extérieur –, mais il faudra en tous cas qu'une certaine modification subtile, essentielle soit effectuée; et même si la poésie demeure apparemment fidèle aux anciennes structures, ce changement équivaudra en réalité à une véritable transmutation; tout autres en effet deviendront le caractère et l'effet extérieurs eux-mêmes, nouvelle aussi l'âme du contenu et du mouvement poétiques. L'ouverture du mental créatif à une poésie intuitive et révélatrice n'entraînera pas nécessairement en elle-même une révolution et une destruction complète des formes anciennes et une création de structures entièrement nouvelles: il se peut, surtout lorsqu'un travail préparatoire de modification et d'adaptation se sera accompli sur cette voie, que cela s'effectue principalement par un épanouissement de nouvelles possibilités au sein des vieux instruments et par un changement intérieur subtil de leur nature. Mais il faut bien reconnaître que si les révolutions précédentes dans le domaine poétique se sont déroulées dans les limites de l'action normale et reconnue de l'intelligence poétique, le mouvement vers le haut et vers l'intérieur et le grand élargissement que le mental humain s'efforce aujourd'hui d'accomplir, représentent un effort d'une telle rapidité et d'une telle ampleur qu'il nous donne l'impression de vouloir briser dans son élan irrésistible toutes les barrières familières; il est donc normal que la mentalité

actuelle, aspirant à une création radicalement nouvelle, veuille elle aussi briser les vieux moules étroits qui la restreignent et l'enchaînent, et soit désireuse de découvrir des formes neuves et inouïes, habitacles ou temples dignes de l'esprit plus libre, plus subtil et plus vaste qui s'apprête à occuper les lieux. Il ne s'agit plus de remodeler, de modifier – ce n'est plus suffisant; ce qu'il faut désormais, c'est créer un corps nouveau pour un esprit entièrement nouveau. Telle est la découverte, tel est le labeur exigés de nous. Pour que ce changement de vision puisse avoir lieu, de considérables innovations seront nécessaires dans les principales provinces de la création poétique : lyrisme, théâtre, œuvres épiques et narratives, et la question qu'il faudra résoudre est la suivante : dans quelle mesure et de quelle manière la technique propre à chacun de ces genres poétiques sera-t-elle nécessairement modifiée, ou avantageusement transformée, afin de laisser le champ libre aux mouvements et aux figures créatrices d'une idée poétique élargie, affinée, et à un nouveau mouvement de l'âme qui puisse trouver sa juste équivalence dans l'art du poète.

L'impulsion lyrique est la créatrice originelle et spontanée de la forme poétique, le chant la première découverte des possibilités d'une expression de soi qui doit au rythme sa plus haute intensité. Elle jaillit de ce contact intense, de l'émotion spiritualisée elle-même surgie d'une vision et d'un sentiment qui, dans l'expérience, prennent une qualité plus délicate, profonde, pénétrante; elle capture et nourrit les parfaites cadences de sa joie ou de son attirance, établit les mesures subtiles de son sentiment et les préserve par la magie de sa danse, au cœur du son vibrant sur les cordes intérieures et les fibres psychiques. Le lyrisme est un moment intense de l'expérience de l'âme; tantôt bref dans la légèreté de son délice aérien, dans la poignante extase de la douleur, de la joie ou d'une émotion mélangée, ou dans une exaltation plus prompte

et plus grave; tantôt il se prolonge, répétant ou variant la même note; tantôt il se lie en une suite ardente à d'autres moments dont il est l'origine et qui sont suggérés par son motif central. Ce sont d'abord de simples mélodies jaillissant spontanément de ce chant, que l'esprit se plaît à écouter, car grâce à elles il peut rendre éternel le charme de la découverte de soi ou de la réminiscence. L'esprit lyrique pourra fort bien se satisfaire de ces chants empreints d'une limpide spontanéité, mais il pourra aussi choisir de lester leurs pas du poids de la pensée et chercher un mouvement méditatif, ou, éployant de larges ailes, s'élever vers des hauteurs épiques; il pourra aussi choisir de faire chanter les moments successifs d'une action, de murmurer le dialogue qui se noue entre les cœurs, les esprits et les âmes; se mouvant de suggestions en contre-suggestions dans le monde des humeurs, des idées et des sentiments, il inventera pour le théâtre une semence lyrique, une forme dramatique concentrée. De tous les genres poétiques, le lyrique est celui dont le registre est le plus étendu, la forme et le mobile le plus souples; sur cette base, les autres genres se sont développés en assumant un langage plus ferme, plus délibéré et plus étendu, une plus ample structure. C'est donc dans cet élément lyrique le plus proche de la fraîcheur de l'impulsion originelle, que l'esprit nouveau de la poésie deviendra sans doute conscient de lui-même, qu'il cherchera ses justes moyens d'expression et découvrira, avec une liberté et une diversité singulièrement accommodantes, ses propres mobiles et cadences essentiels, ses premières formes et ses structures simples, avant d'élaborer victorieusement ses plus vastes mouvements et ses plus larges figures dans les œuvres narratives et le théâtre.

Des voix d'une suprême limpidité, d'une fraîcheur spontanée abondent dans la littérature ancienne aux époques où le mouvement direct de l'esprit de vie, se limitant aux émo-

tions et aux expériences simples et essentielles, ou explorant les couches plus vives de sa propre *aesthesis*, enrichie mais toujours naturelle, était la source d'une expression poétique profondément émouvante. C'est alors que jaillirent les chants lyriques les plus purs ; le poète était simplement heureux de chanter et il laissait son émotion créer ses formes musicales natives. La pensée qui se satisfait de sa propre émotion ne tient pas tellement à développer la forme lyrique à des fins plus complexes, ni à donner plus de poids à son mouvement, au risque presque inévitable d'en altérer le simple ravissement. Les âges intellectuels chantent moins facilement. Leur tâche consiste à découper et sculpter la forme lyrique avec un art conscient, réfléchi, et leur labeur produit des mesures et des mouvements d'une perfection littéraire consommée, des modulations très puissantes, une pensée et des sentiments émouvants qui exploitent délibérément et à fond leurs propres possibilités. Mais l'intellect trop développé réussit rarement – il y a des exceptions, un ou deux poètes chez qui le don et le besoin de ce pur élan lyrique sont innés – à préserver ou revivre le premier enchantement délicat et insouciant de la vie ou à en invoquer la mémoire dans ses tonalités et ses mesures plus chargées. La poésie lyrique des anciennes langues classiques a le plus souvent ce caractère, et nous voyons qu'elle se limite à un certain nombre de formes hautement développées et maniées avec une technique sans faille, un soin parfait ; le mouvement du sentiment poétique, tantôt grave, tantôt libre de s'élaner avec plus de légèreté et de vivacité, est épuré et réduit à servir l'intelligence et la réflexion poétiques. Les simplicités et les spontanités absolues de l'émotion de l'âme qui étaient le fondement même de l'impulsion lyrique originelle, n'ont que rarement l'occasion de remonter à la surface, et on trouve à leur place le mouvement d'un sentiment et d'une émotion plus réfléchis et plus complexes ; disparus ces cours

d'eau qui chantaient en se ruant vers la mer ; voici venir les grandes vagues de l'hymne, de l'épique ou de l'ode : les fleurs des champs et des montagnes qui poussaient spontanément sur les rives ou au bord des sources, cèdent aux floraisons d'une méticuleuse culture. Mais la pensée a beau lui serrer la bride, l'envahir, l'empreindre de gravité, le sentiment de la vie est toujours là et le pouvoir et la sincérité de l'impulsion lyrique demeurent la base du fonctionnement de l'intelligence et de ses émotions. Mais dans les âges littéraires qui ne sont qu'une imitation du classicisme, l'élément lyrique est d'une extrême pauvreté, il est même souvent absent, ou réduit à sa plus simple expression. La sincérité et le plaisir confiant du sentiment, indispensables au mouvement lyrique, s'étiolent sous le regard froidement analytique de la raison réflexive ; pour renaître, le chant lyrique doit attendre le mouvement romantique et les nouvelles préoccupations d'une intelligence plus vaste et plus ardente qui essaie de recouvrer en partie la joie des pouvoirs intimes de la vie, et l'intense lyrisme du cœur et de l'imagination. Par un effort de l'imaginaire, la poésie retourne alors aux anciennes formes d'expression lyriques déjà cultivées, retrouve les mouvements et les motifs simples et primitifs, tels ceux de la ballade, procède enfin à toute une gamme d'expériences dans des formes métriques nouvelles, modifie subtilement les vieilles structures, cherche, sur le plan conceptuel, à réorienter le mental pensant vers les graves ou heureuses sincérités de l'émotion, ou l'oblige à consentir, dans sa pensée et ses sentiments, à une austère simplicité ; enfin, on voit l'intelligence prendre un vif intérêt dans l'expression de sensations et d'émotions de toutes sortes et de toutes nuances. L'œuvre de cet intellectualisme poétique développé diffère des œuvres plus anciennes, dont il essaie souvent à grand peine de ressaisir l'esprit et la manière, parce que c'est principalement la pensée qui agit et la forme

y est moins une création spontanée de l'âme qu'une structure volontairement intellectuelle; le mouvement qui naît du pur élan lyrique est entièrement modelé par le sentiment, et la pensée ne fait qu'accompagner ses pas, tandis que dans cette poésie la pensée intervient activement et détermine le mouvement émotif, le rendant nécessairement plus sophistiqué. Cette différence est lourde de conséquences, la plus importante étant que même les simplicités d'une pensée poétique développée, ont alors un caractère recherché; il en résulte une œuvre singulière où triomphe souvent le plaisir esthétique, mais où l'on ne distingue plus que rarement les tonalités naturelles de l'âme que nous percevions jadis lorsque le pur sentiment lyrique était encore possible.

Avant que cette orientation nouvelle permettant à l'esprit de s'exprimer de façon plus directe puisse se produire, il faudra qu'émerge un nouveau type de sincérité lyrique; elle ne sera pas directe à la manière des émotions superficielles de la vie, et n'aura rien non plus de la poignante vérité du mental pensant qui se saisit de l'émotion, l'observe et en extrait ses significations intellectuelles. Dans ce domaine, il n'existe en fait que deux formes de sincérité pures et absolues: d'une part le pouvoir de l'intuition naturelle de la vie qui prend conscience d'elle-même, et qui aboutit à une identité directe et indiscutable entre la chose sentie et son expression; et, d'autre part, le pouvoir d'identification de l'esprit lorsqu'il s'empare de la pensée, du sentiment et de la vie et les unit à quelque vérité absolue, intime de leur existence et de la nôtre. Il existe aussi un pouvoir propre aux sincérités de la pensée, mais c'est un intermédiaire entre la vie et l'esprit et il ne devient vraiment poétique que lorsqu'il s'emplit du sens de l'un des autres pouvoirs, les relie l'un à l'autre ou contribue à les unir. Il s'agit donc ici d'une transition entre le lyrisme de la vie chargé des accents de la pensée, et le lyrisme de

l'esprit le plus profond qui se sert de la pensée tout en la transcendant. Nous remarquons ici une tendance significative, un effort pour présenter, avec une extrême clarté, les intentions, les formes et les profils de la vie, en la dépouillant et la déchargeant des ajouts foisonnants de la pensée, en écartant la brume de l'intelligence réflexive; le poète pense pouvoir atteindre ainsi à la vérité et au sentiment purs et simples de la vie, à sa pure intuition vitale, là où elle émerge de la suggestion subconsciente et s'offre au mental visionnaire, et, par la fidélité révélatrice de l'expression, créer ainsi une identité consciente entre la vie et sa perception dans notre âme. On exige en outre du mouvement rythmique qu'il suive les fluctuations de la vie, grâce à une fine adaptation de la musique verbale, et cette conception sert à justifier l'emploi aujourd'hui si fréquent du vers libre ou irrégulier – et souvent bossu – qui est supposé être l'instrument d'une correspondance trop subtile pour la rigidité formelle des mètres fixes. Mais en réalité, cette poésie, si puissant soit son dessein lyrique, est manifestement incapable de nous procurer la satisfaction d'une forme lyrique véritable, car elle ignore une simple vérité, à savoir que l'esprit lyrique subsiste grâce à la découverte et au maintien cohérent d'une certaine cadence centrale qui révèle l'esprit même du sentiment, et certainement pas grâce à la seule poursuite de ses mouvements et changements plus extérieurs : ceux-ci n'ont droit d'entrée qu'à titre de modulation dans le flot ininterrompu de la musique essentielle. Il se peut qu'un mouvement libre et d'une extrême habileté puisse satisfaire ce double besoin, mais pas avec la franchise, l'aisance, la simplicité – en vérité beaucoup plus naturelles que ces élégances outrées – d'une approche qui se veut fidèle aux cadences régulières déjà découvertes. En outre, la pure vérité de l'intuition vitale n'est pas cette vérité des choses la plus intime que notre mental s'efforce de

voir ; c'est quelque chose de beaucoup plus sublime et profond : son contenu est infini, ses suggestions illimitées. Le pouvoir dynamique de ce verbe ne reposera pas sur une identité, dans la vision et l'émotion spirituelle, avec l'intention subconsciente et limitée de la vie, mais sur une unité avec ce qui, en elle, est à la fois supraconscient, immanent et global et dont elle n'est qu'une aveugle indication. Et tant que nous n'aurons pas trouvé, par l'expérience spirituelle ou par l'intuition poétique, cette identité et ses révélations en nous-mêmes et dans les choses, nous ne pourrons établir les bases sûres et durables de la création future.

L'art poétique de l'avenir aura sans doute fait un pas essentiel et décisif lorsqu'il aura découvert que ce n'est pas la forme qui fixe ou révèle l'esprit, mais l'esprit qui, de lui-même, crée la forme et le mot ; et cette découverte sera si impérieuse – une fois que nous pourrons vivre dans cette perception et y créer sans que l'intellect complexe et ingénieux intervienne outre mesure – que leurs mouvements deviendront aussi spontanément incontestables que ceux de la Nature inconsciente, et leurs formes aussi structurellement parfaites que ses formations magiques. Les créations de la Nature sont parfaites parce qu'elles jaillissent directement de la vie, et parce que la Nature n'est pas consciente d'elle-même intellectuellement ; les créations de l'esprit seront parfaites parce qu'elles jaillissent directement du moi et que l'esprit est conscient de tout, spontanément et supra-intellectuellement. C'est sans aucun doute cette vérité d'une création spirituellement juste et naturelle que certaines des idées et des tendances actuelles tentent d'ébaucher, mais pas encore avec une compréhension aussi claire qu'on pourrait le souhaiter. Le jaillissement lyrique décisif et révélateur se produira lorsque le poète aura appris à vivre créativement au cœur de cette vision spirituelle la plus profonde et en elle seule, en identifiant son moi au moi

de ses objets et de ses images, et à chanter seulement depuis les profondeurs insondables de l'émotion spirituelle qui est l'extase même de ce sentiment d'identité, ou qui s'approche au plus près de sa vision absolument directe et en porte la marque. Alors peut-être découvrirons-nous que cet Ânanda, ce délice spirituel – car c'est quelque chose de plus intime et de plus extatique que l'émotion – nous a apporté une liberté d'expression sans précédent, des formes et un langage aux aspects, aux suggestions multiples, et qui demeurent pourtant parfaitement précis et satisfaisants. La poésie qui naîtra de l'esprit le plus intime n'enfermera pas le poète dans un cercle étriqué, dans une étroite théorie fondée sur des principes artistiques intellectuels, quels qu'ils soient; elle créera à volonté selon la vérité des moments absolus de l'esprit. Suivant la justesse innée du mobile poétique et sa cadence requise, l'esprit incitera le poète à découvrir les possibilités infinies de nouvelles mesures, de nouvelles intonations spirituelles dans les rythmes lyriques séculaires, à partir en quête d'un nouveau principe rythmique, de nouvelles structures, ou à trouver le moyen pratique de préserver les trésors de sonorités que le passé nous a légués; et cependant, il innovera comme par magie et mille fois mieux qu'il ne l'eût fait en brisant toutes les formes afin de bâtir un ordre nouveau à partir du chaos. La poésie intime et intuitive de l'avenir possédera d'une part l'étendue sans limite et les insondables complexités de l'imagination cosmique dont elle sera l'interprète, y adaptant les multiples tonalités lyriques – qu'elles soient isolées, distinctes ou combinées et harmonisées – d'un langage empreint d'une émotion riche ou poignante; et, d'autre part, elle atteindra à cette simplicité pure, absolue de la vision totale et essentielle où la pensée se sublime dans la translucidité de la lumière et de la vision, où le sentiment se transcende et s'immerge en la pure extase spirituelle, où le mot se subtilise et devient

une voix transparente jaillie du silence. La vision déterminera la forme lyrique et découvrira les identités d'un rythme infaillible, et aucun critère inférieur ne pourra prévaloir contre la pureté de ce principe spirituel.

Le théâtre également, dans son dessein comme dans sa forme, devra subir un changement spirituel, une fois que cet âge aura défini ses tendances, et ce changement s'annonce déjà par une évolution qui n'en est pourtant encore qu'à ses débuts, à ses premiers essais. Jusqu'à présent, deux formes théâtrales ont été couronnées de remarquables succès : en premier lieu, le théâtre de la vie, qu'il nous présente seulement sa façade éclatante et ses incidents marquants ou qu'il nous parle de la morale et des mœurs, ou, parfois aussi, qu'il soit l'expression de l'âme de vie et de son action dans notre existence, dans la nature et les passions humaines ; et, en second lieu, le théâtre d'idées, ou, plus vitalement, du pouvoir-de-l'idée qui est amené à se réaliser dans le mouvement de la vie, à se saisir des élans de l'âme, à créer certains types, à utiliser caractères et passions comme instruments, et, à son plus haut degré de tension, paraît jouer le rôle d'un catalyseur dans ce conflit des forces idéales qui a produit les plus sublimes tragédies de l'action humaine. Si les grandes créations sont si rares dans le théâtre moderne – après une seule saison prodigieuse, une heure intense et visionnaire –, c'est surtout parce qu'il s'est montré incapable de choisir entre ces deux mobiles, de découvrir une forme poétique élargie pour le théâtre d'idées, ou d'effectuer dans l'imagination poétique une fusion du mobile intellectuel et du mobile vital représentant avec puissance au théâtre notre nouvelle vision de l'homme et de son existence. Les seules œuvres théâtrales récentes qui soient vraiment vivantes et fortes ont été écrites en prose, et elles ont pris la forme discutable de pièces à thèse, forme qui convient d'ailleurs singulièrement aux préoccupations dominantes de la

mentalité actuelle, très intellectualisée mais toujours pratique. D'une manière générale, la forme poétique n'est, depuis longtemps déjà, qu'une reproduction des anciennes formes et des anciens motifs, et ne s'est jamais solidement enracinée dans la mentalité vivante de l'époque; récemment, pourtant, un nouveau mouvement s'est dessiné, plus intérieur, insondable, laissant espérer qu'il sera possible de remplacer ce genre d'imitation décevante par une poésie dramatique d'un type nouveau et plus sincère. Certains ont même tenté de créer un théâtre intérieur, un théâtre de l'âme, où l'âme elle-même est la véritable scène. Il y a encore dans ces efforts, dans leur esprit comme dans leurs formes, une prédominance du mobile lyrique sur le mobile dramatique, un pouvoir insuffisant pour créer des personnages vraiment vivants, au lieu d'en faire des archétypes sans substance, ou des ombres de mouvements de l'âme, ou même les figures d'une allégorie ou d'une parabole voilée; et enfin, pour que ce théâtre gagne en vitalité, il faudrait aussi que la scène esthétique soit plus libre et plus noble, qu'elle ne soit plus limitée par ce réalisme tout extérieur qui fait aujourd'hui obstacle au puissant renouveau du théâtre poétique et du théâtre d'art. Néanmoins, ces tentatives sont une juste, sinon complète indication de la direction que le mental créateur doit prendre dans l'avenir.

L'âme humaine, cette représentante aux mouvements innombrables de l'esprit-du-monde, qui subsiste et se cherche elle-même et ses propres significations parmi les lois et les pouvoirs et les forces qui font se mouvoir l'univers, cette âme qui découvre et accomplit ses relations spirituelles avec les autres âmes, est appelée à devenir la vision même et le but de la poésie dramatique pleinement représentative de ce mental intuitif du futur que nous voyons aujourd'hui s'épanouir. Toute œuvre théâtrale se doit d'être un mouvement de la vie et de l'action parce que son mode de présentation passe par

le langage d'êtres vivants et par l'interaction de leurs natures. Mais son véritable intérêt – sauf dans le théâtre poétique le plus médiocre – réside également dans un mouvement intérieur et une action de l'âme, le langage théâtral n'ayant un quelconque attrait poétique que lorsqu'il devient un moyen d'expression du moi humain, et pas seulement un support pour une série d'incidents bouleversants. Le théâtre de l'avenir différera du drame ou de la tragédie romantiques en ce que le langage dramatique représentera quelque chose de plus profond que l'âme de vie et toute cette brillante fête des passions et des caractères. La trame extérieure des incidents et de l'action, qu'elle soit mince ou fournie, très appuyée ou sans grande incidence, ne formera qu'un ensemble de fils et d'indices superficiels; le mouvement qui, tout au long, occupera le mental sera le cortège des péripéties de l'âme ou les courbes de l'action de l'âme: le caractère, peint avec une abondance de détails à la façon des modernes, ou simplement et fortement esquissé selon la méthode plus pure des anciens, ne sera plus pris à tort pour la personne, mais accepté seulement comme une notation, par l'esprit, de la vie intérieure: les passions, qui jusqu'à ce jour ont joué le premier rôle et fourni au théâtre sa matière principale, reprendront la place qui leur est due: des couleurs indicatives et des vagues sur les flots de la révélation spirituelle du moi. Ce genre supérieur différera également de la tragédie classique, dont la méthode se fondait sur une idée essentielle et déterminante élaborant ses desseins dans la vie, car l'idée sera seulement, aux yeux d'un mental humain élargi et mieux averti du secret de l'existence, une vue que l'âme a de ses propres fins plus vastes et plus intimes et des courbes conscientes de son existence. Dans la pièce, le personnage sera l'esprit en l'homme, qui s'est diversifié et multiplié dans de nombreux êtres humains dont les relations intérieures, spirituelles, beaucoup plus profondément que les

relations vitales extérieures, détermineront le développement, et les points culminants de l'action seront les étapes vers la solution des problèmes spirituels de notre existence qui, après tout, sont à la racine de tous les autres, les contiennent et les déterminent. Le théâtre ne sera plus une interprétation du Destin ou de l'accomplissement du Karma, ou de l'enchevêtrement naturel, simple ou complexe, des mouvements de la vie humaine, mais une révélation de l'Âme jouant son propre destin, déterminant sa propre vie et son propre karma, et à l'arrière-plan, une révélation des pouvoirs et des mouvements de l'esprit dans l'univers. Ce théâtre ne sera plus limité par les formes inférieures de l'idéalisme ou du réalisme; représentant à son gré ce monde et les autres mondes, le dessein des dieux et les actions des hommes, leurs rêves et les réalités quotidiennes – aussi réels les uns que les autres –, les combats et les souffrances et les victoires de l'esprit, ce que la Nature a de rigide et de muable, ses perversions significantes et ses fécondes conversions, il interprétera dans la forme dramatique la vérité la plus intime de l'action de l'homme, cet infini. Il ne sera pas non plus limité par aucune convention formelle, ancienne ou nouvelle, mais transmuera les vieilles structures et en inventera d'autres, arrangeant, selon la vérité de sa vision, ses actes et l'évolution de son processus dramatique, variant le refrain de son dessein lyrique ou la marche imposante de son motif épique. C'est en tout cas la définition la plus vaste et la plus suggestive que l'on puisse donner d'une création future, nouvelle et vivante, dans les formes théâtrales.

L'esprit des formes épique et narrative, et le but que la poésie leur assignera, devront subir la même transmutation. Jusqu'à présent, la narration poétique est demeurée un simple compte rendu, une peinture ou une brillante transcription de la vie et de l'action, avec les variantes qu'imposent la description des circonstances et du milieu, l'esquisse de certaines

humeurs, de certains sentiments et caractères; à tout cela peut aussi s'ajouter le développement d'une idée ou d'une signification mentale ou morale qui lui servent de base, l'histoire fournissant le prétexte ou la forme de sa représentation. Quand le changement aura eu lieu et qu'un mobile plus profond aura fait de la signification de l'âme la réelle substance de la narration, l'action ne demeurera pas pour son intérêt extérieur, superficiel, mais comme une indication vitale de cette signification profonde, et les circonstances et le milieu ne serviront qu'à la suggérer, à lui donner un cadre ou à faire ressortir ses tonalités, ses humeurs, ses sentiments et ses traits mineurs, ses pouvoirs et ses mouvements internes. Cette narration puissante – puissante dans sa simplicité ou dans l'opulence de ses teintes, de ses tonalités et de ses couleurs riches de sens –, donnera dans l'avenir à cet art sa forme la plus subtile et la plus profonde, et ses structures appropriées seront déterminées par les besoins de ce mobile artistique intérieur. Une première ébauche de cette narration poétique intense et chargée d'un sens spirituel a déjà vu le jour, ainsi que certains essais visant à remplacer les mobiles plus superficiellement intellectuels, où l'idée était comme rajoutée à l'histoire et supposait un sens à ses courbes ou à son mouvement global; mais ici, le récit se veut plutôt la vivante expression de l'idée, et l'idée elle-même, toute vibrante au cœur du langage, des portraits et de l'action, se veut le signe d'un plus profond dessein de l'âme. La poésie future suivra cette voie en s'intériorisant avec une subtilité et une diversité croissantes, opérera une fusion plus dynamique et une plus vivante identification entre le motif psychique, l'idée indicative, la description suggestive, et un langage et une action puissamment signifiants. La vision maîtresse sera la même que dans la poésie lyrique et dans le théâtre; seule différera la méthode de développement, compte tenu des impératifs du genre narratif et de la forme – plus

diffuse, plus dépendante des circonstances et plus extérieure dans ses procédés – qui lui est propre.

L'épopée est elle-même une forme particulière de la narration, représentée sur sa plus large toile, au suprême degré d'élévation, de grandeur et d'amplitude de son esprit, de son langage et de son mouvement. Le genre épique, affirme-t-on parfois, ne conviendrait qu'aux âges primitifs, quand la vie dans toute sa fraîcheur faisait du récit de vastes et simples actions un sujet suprêmement intéressant pour le mental juvénile de l'humanité; les épopées littéraires ne seraient qu'un prolongement artificiel imposé par un âge intellectuel, et une authentique poésie épique ne serait plus possible à notre époque ni dans l'avenir. Ce serait prendre la forme et les circonstances pour la réalité centrale. Il n'est pas nécessaire que l'épopée – cette grandiose histoire poétique de l'homme, du monde ou des dieux – soit la présentation vigoureuse d'une action extérieure: la création de Rome ordonnée par les dieux, le combat entre les principes du bien et du mal tel qu'il figure dans les grands poèmes indiens, le fabuleux cortège des siècles ou le périple du voyant à travers les trois mondes au-delà, sont, pour l'imagination du poète épique, des thèmes aussi pertinents que la guerre et les aventures des temps primitifs. Il n'y aura pas pour lui sujet plus sublime que les épopées de l'âme, vues avec le regard le plus intérieur de la poésie intuitive; et c'est le chant de cette suprême épopée que nous attendons, et qui viendra porté par une voix profonde et puissante jaillie de l'avenir. Peut-être en vérité ce chant s'envolera-t-il vers les cimes, nous révélant, depuis ces hauteurs suprêmes et avec la vision la plus immense, la destinée de l'esprit humain et la présence, les voies et le dessein de la Divinité en l'homme et dans l'univers.

CHAPITRE 7

Le Mot et l'Esprit

L'évolution de la poésie que nous avons évoquée dans ces pages, n'affectera pas seulement les structures poétiques; les mots et le mouvement rythmiques eux aussi vont connaître une première et subtile transformation. Le mot poétique est un véhicule de l'esprit, c'est l'instrument privilégié que l'âme choisit pour s'exprimer; toute profonde modification dans les habitudes intérieures de l'âme, dans l'atmosphère de sa pensée, dans sa façon de voir, ses sentiments particuliers, tout changement dans la lumière où elle vit et le pouvoir du souffle qui l'anime, tout ce qui la porte vers des hauteurs supérieures ou la fait pénétrer dans les demeures les plus intimes de son moi, tout cela doit être reflété par une modification correspondante, un élargissement et un approfondissement du mot qu'elle emploie, un changement d'intensité de sa lumière ou de son pouvoir; si un tel changement n'est pas effectué, ou s'il n'est pas suffisant pour satisfaire à la nouvelle intention de l'esprit, l'expression du moi manquera de vie et ne pourra atteindre à la perfection. Les vieux modes d'expression ne sauraient contenir l'esprit nouveau; soit ils devront s'élargir, s'approfondir, se transformer, soit il faudra les briser pour faire place à une forme de représentation nouvelle. Le conservatisme du mental humain barre la route à la force transformatrice et insiste pour que l'on accorde un sursis aux critères traditionnels ou reconnus de perfection littéraire et poétique qui font autorité; mais la volonté de l'esprit qui se renouvelle éternellement finira par prévaloir, sinon, une pétrification se produira, car ce qui est

trop stable finit par se désintégrer ; et ce serait là un danger bien pire encore que la décadence annoncée par le puriste quand il est confronté à ce qui lui paraît être une étrangeté et une déformation morbides des formes du langage poétique, ou un périlleux abandon des règles sûres de perfection qui ont résisté à l'épreuve du temps. Or un changement de cette nature, d'une ampleur considérable et doué d'une force de renouvellement prodigieuse, est depuis quelque temps déjà à l'œuvre dans la plupart des littératures vraiment vivantes de notre temps.

J'ai déjà suggéré que l'esprit, l'intention qui régit ce mouvement de transformation, et qui n'est pas très clairement perçu, même par ses principaux protagonistes, se tourne vers un langage et un rythme plus intimes, plus directement ou pleinement intuitifs. La chose est en elle-même si subtile qu'il est plus facile de l'indiquer que de l'analyser et la décrire correctement, d'en donner une définition précise à l'intelligence. En outre, toute poésie, hormis la plus extérieure – ce mouvement versifié qu'une différence moins dans le pouvoir que dans la forme d'âme distingue de la prose –, est intuitive dans son inspiration et son caractère les plus intimes. Elle est une création de la vision et des sentiments plutôt qu'une création de l'intelligence, et le changement affecte le niveau ou le degré de profondeur du moi – à partir desquels l'intuition poétique, le plus souvent modifiée durant la transmission, agit immédiatement –, et son instrument psychologique intermédiaire, plutôt que son mouvement et son impulsion première. La source de l'inspiration doit toujours être intuitive – à des degrés divers – et seule diffère la forme ou l'expression. Lorsqu'il utilise le langage, l'intellect est enclin à le considérer comme un outil intellectuel, un moyen de connotation précise de l'objet ou de l'idée, ou, au plus, un procédé de présentation tantôt élégante et agréable, tantôt énergique

et efficace. La perception et l'usage poétiques du langage sont d'une tout autre nature ; ils pénètrent davantage dans la réalité vitale du mot et dans les rapports plus mystiques entre le mouvement de l'esprit et les significations de l'expression mentale. Le poète ne peut se contenter d'offrir à l'intelligence une idée précise, harmonieuse ou présentée avec vigueur. Il a une œuvre plus importante à accomplir. Il doit donner vie à ses mots, et pour ce faire, découvrir et utiliser pleinement le pouvoir latent de suggestion vivante qu'ils contiennent, faire en sorte qu'ils portent en eux non seulement le concept intellectuel, mais l'émotion et la sensation psychique de ce dont il veut nous faire sentir la présence ; il doit élever une image de cette présence et de son charme, afin que nous vivions avec elle intérieurement comme nous vivons dans la présence et le charme des objets de l'univers matériel. De même que l'Esprit, dans la théorie védique, est supposé créer les mondes par le Verbe, ainsi le poète fait-il naître en lui-même et en nous par son verbe créateur – de façon fragmentaire ou complète, par éclairs ou dans une coulée massive –, un monde intérieur d'êtres, d'objets et d'expériences. Mais au cœur le plus impénétrable de son action, toute création est un mystère, et ce ne sont guère que ses parties les plus extérieures et mécaniques qui se laissent analyser. La faculté créatrice du mental poétique ne fait pas exception. Le poète est un magicien qui connaît à peine le secret des sorts qu'il nous jette, et même le rôle que joue le mental constructif ou consciemment critique est moins intellectuel qu'intuitif ; créer, pour le poète, c'est être inspiré par un pouvoir spirituel dont son mental devient le canal et l'instrument ; et ce qui, en lui comme chez les autres, est en mesure de l'apprécier, ne provient pas d'un jugement intellectuel mais d'un sentiment spirituel. Et c'est ainsi qu'il saura si le mot qui surgit peut vraiment incarner sa vision, ou s'il doit chercher encore ou attendre qu'un autre

mot jaillisse, enfin senti comme l'expression adéquate, efficace, illuminée, inspirée ou indiscutable du sentiment spirituel. La distinction que j'essaie d'établir ici entre les divers pouvoirs du langage toujours intuitif de la poésie est donc plus facile à sentir qu'à énoncer et analyser ; néanmoins, certaines indications pourront aider à en percevoir plus clairement l'esprit, avec l'aide bienveillante de l'intelligence critique.

Les mots que nous employons dans notre langage, si nous considérons seulement leur formation extérieure, semblent être de simples sons physiques qu'un procédé mental aurait conduits à représenter certains objets, certaines idées, certaines perceptions – mécanisme qui a peut-être une origine nerveuse, mais que l'intelligence en pleine croissance a développé pour qu'il puisse servir à des usages toujours plus raffinés et plus complexes ; cependant, si nous les considérons sous leur aspect psychologique le plus intime, et pas seulement sous leur apparence extérieure, nous verrons que ce qui constitue le langage et lui donne sa vie, son charme et tout son sens, est une force consciente subtile qui anime le corps du son, et qui en est l'âme : cette Force supra-consciente de la Nature soulève son matériau hors de notre subconscience, mais son fonctionnement devient de plus en plus conscient dans le mental humain qui se développe dans une direction fondamentale, et pourtant de façon si variée dans le langage. C'est à cette Force, cette Shakti que les anciens penseurs védiques donnèrent le nom de Vâk, la déesse du Langage créateur ; les « psychistes » tantriques supposaient que ce Pouvoir agit en nous à travers divers centres nerveux subtils à des degrés de plus en plus élevés de son énergie, et qu'il existe donc, pour les mots, une gradation similaire dans leur pouvoir d'expression de la vérité et de la vision. On peut accepter, comme une indication d'une utilité majeure, cette conception des différents degrés de

pouvoir du langage, chacun doté de ses caractéristiques, bien distinctes et reconnaissables; et nous pouvons reconnaître en l'une des gradations de la classification tantrique – *Pashyantî*, le « mot-voyant » –, la description de ce degré de pouvoir auquel le mental poétique est appelé à s'élever, et qui est la source native, originale de son mode d'expression. Le degré de pouvoir verbal qui caractérise la prose, sert d'ordinaire à distinguer les choses entre elles et à les formuler à l'intelligence conceptuelle. Le mot du poète *voit* la vérité de l'expérience de l'âme et de la pensée, la vérité des sens et de la vie, la réalité concrète, spirituelle et vivante de l'idée et de l'objet, et il en présente le corps et l'image à la perception visuelle subtile du mental éveillé par l'audition rythmique intérieure. Le prosateur peut certes appeler à son aide une intensité variable de ce pouvoir, le poète peut diluer sa vision dans des observations et des déclarations intellectuelles, mais la différence fondamentale demeure, à savoir que le langage ordinaire procède de l'intelligence conceptuelle et s'adresse à elle, tandis que le mental-de-vision est le maître de l'expression poétique.

Toutefois, ce langage visionnaire possède lui-même diverses gradations dans son pouvoir de vision et d'expression de cette vision. Le pouvoir élémentaire se limite à une claire adéquation poétique, et à son niveau le plus bas, il est difficile à distinguer de l'énoncé prosaïque, si ce n'est par sa force de présentation plus compacte et plus intense, et par la différence subtile que crée le rythme; car celui-ci donne un charme vivant, et ajoute un certain sentiment, une certaine sensation de proximité, à ce qui autrement ne serait guère plus qu'une expression intellectuelle; mais lorsqu'il atteint à une clarté supérieure et plus subtile, ce style a le pouvoir de nous faire non seulement concevoir les choses de façon adéquate, mais voir l'objet ou l'idée avec une sobre lucidité. La meilleure

manière d'illustrer cette différence est de choisir, au hasard, un exemple de chacun de ces styles. Le premier est emprunté à Dryden :

Whate'er he did was done with so much ease,
In him alone 'twas natural to please : —¹

L'autre, à Wordsworth :

The waves beside them danced ; but they
Out-did the sparkling waves in glee :
A poet could not but be gay,
In such a jocund company.²

Le premier, qui rappelle le style laconique d'un énoncé en prose, est rendu poétique in extremis par un léger souffle de vie, un certain éclat et parce que le rythme suggère quelque chose qui touche, encore qu'assez superficiellement, un centre de réponse émotive tout juste suffisant pour en faire une pensée sentie, et pas seulement présentée à l'entendement ; l'autre, même s'il ne dépasse pas, dans son style, les limites d'une adéquation poétique lumineuse, limpide, forte, est cependant très éloigné de cette douteuse frontière, et dès le premier vers, il nous fait voir la chose, la fait vivre en nous et éveille une réponse satisfaite de l'âme. On y découvre l'action native du mot visionnaire, le sceau d'une sincérité spirituelle plus grande, plus profonde, plus belle que celle de l'intelligence.

Le second pouvoir s'efforce de dépasser, dans ses intensités, cette belle et parfaite adéquation, pour trouver une expression plus riche ou plus puissante qui ne soit pas seulement valable et conforme à la vision poétique, mais dynamique et puissamment efficace. En prose aussi cette différence existe et, à

ses niveaux inférieurs, la recherche de certains effets y prend un tour rhétorique, qui plaît à une certaine forme d'énergie nerveuse de l'intelligence; mais quand elle est intellectuellement plus intime et sincère, la prose préfère y atteindre par des moyens plus subtils, une tournure suggestive, une phrase juste et belle, riche et haute en couleurs. Le langage poétique suit les mêmes méthodes mais d'une manière différente, supérieure, et dans une tout autre atmosphère. Certes, il existe une rhétorique poétique qui ne diffère pas plus de la rhétorique prosaïque que le genre le plus bas d'adéquation poétique ne diffère de l'adéquation prosaïque, et qui réussit tout juste à introduire un élément d'émotion et de vision dans ses rythmes. Nous en trouvons un excellent exemple dans la poésie de Pope :

Atoms or systems into ruin hurl'd
And now a bubble burst, and now a world.³

Un esprit plus élevé, une sincérité et une hauteur de pensée, de sentiment et de vision moins intellectuelles, plus imaginatives, sublimeront cette rhétorique poétique, comme dans certains vers de Milton d'un tour plus extérieur :

Hurl'd headlong flaming from the ethereal sky,
With hideous ruin and combustion, down
To bottomless perdition.⁴

Dans un plus sobre registre, mieux apte à produire des suggestions subtiles, nous voyons l'adéquat se transmuier en un style poétique plus rhétorique, si courant chez Wordsworth :

And oft, when in my heart was heard
Thy timely mandate, I deferred
The task, in smoother walks to stray.⁵

Ce style ne permet pas d'atteindre à une efficacité poétique plus riche, plus subtile et d'ordinaire plus vraie; pour y parvenir, il faut un autre langage dont les métaphores et les comparaisons justes et vivantes, les expressions riches et belles ou le verbe souverain font voir au mental le corps de la pensée avec une précision et une clarté singulièrement vivantes ou avec une force suggestive, proche, intime. Écoutons d'abord Wordsworth :

Her eyes as stars of Twilight fair ;
Like Twilight's, too, her dusky hair ;
But all things else about her drawn
From May-time and the cheerful Dawn :⁶

et puis Shelley :

When hearts have once mingled
Love first leaves the well-built nest ;
The weak one is singled
To endure what it once possessed ;⁷

ou, de Shelley encore :

Its passions will rock thee
As the storms rock the ravens on high ;
Bright reason will mock thee,
Like the sun from a wintry sky.⁸

La poésie anglaise est particulièrement riche dans ce domaine, et elle doit à ce style une large part de sa vigueur et de son pouvoir; pourtant, nous sentons bien que ce n'est pas là le sommet du langage poétique. Il existe une vision plus intime, une émotion spirituelle plus pénétrante, un langage plus intense et plus révélateur, auquel les cordes vibrantes de notre âme sont plus sensibles.

Pour que cette découverte puisse se produire, il faut d'abord que le style adéquat, ou le style dynamiquement efficace, soit porté vers les hauteurs d'une plus grande illumination où le mental intérieur voit et sent l'objet, l'émotion, l'idée, non seulement de façon claire, riche, distincte et puissante, mais dans un éclair ou un jaillissement de lumière transformatrice qui embrase la pensée ou l'image ; alors celles-ci nous dévoilent de nouvelles significations d'une nature beaucoup plus intime, et une vision, une émotion, une réponse spirituelle plus foncièrement révélatrices. Ce langage poétique illuminateur apparaît de façon aussi soudaine que rare – comme dans ce vers de Dryden :

And Paradise was opened in his face⁹

où il s'arrache à une masse d'éloquence poétique efficace, mais sans plus. Parfois aussi, il s'immisce dans le poème, comme dans ces vers de Shelley :

The heart's echoes render
No song when the spirit is mute : –
No song but sad dirges,
Like the wind through a ruined cell,¹⁰

où la force efficace de l'image et du sentiment, dont les puissantes suggestions nous font voir et nous émeuvent, et qui anime tout le reste du poème, dépasse ses propres limites pour atteindre à une intimité illuminatrice ; alors, à ce moment-là, par le pouvoir du mot poétique, nous sentons, nous portons, nous vivons vraiment l'expérience d'identification. Ce souffle passe dans des phrases lumineuses surgies d'un mouvement adéquat, beau, limpide ; et la justesse ou la délicatesse font alors place à une suggestion d'une profondeur lustrale – écoutons encore Shelley :

And now, alas! the poor sprite is
Imprisoned, for some fault of his,
In a body like a grave; —¹¹

Ce style peut aussi éclairer brusquement un mouvement de pensée poétique vigoureux et efficace, comme dans l'*Ode au Devoir* de Wordsworth :

Me this unchartered freedom tires,¹²

ou bondir dès les premiers vers pour donner le ton au poème :

She was a Phantom of delight
When first she gleamed upon my sight;
A lovely Apparition, sent
To be a moment's ornament.¹³

Enfin, ce style atteint à son niveau suprême – dans les limites, bien sûr, de son pouvoir – en des vers comme ceux-ci, les premiers de Shelley, les deux suivants de Wordsworth, où la différence avec la texture ordinaire de la poésie apparaît dans toute son évidence :

the silent Moon,
In her interlunar swoon,¹⁴

They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude.¹⁵

Ce sont là des exemples du langage poétique illuminateur le plus pur; aucun mélange ici, en effet, avec le style adéquat et limpide, ou avec le style riche, puissamment efficace ou dynamique. Il n'en surgit pas non plus, mais se change en la lumière supra-intellectuelle de la substance, de la vision et de l'expression intuitives.

Nous constatons que la différence est due à une intensité croissante, et finalement à une pureté et une plénitude concentrées du langage et du contenu de l'expression intuitive. Dans les styles moins intenses, la chose communiquée est certes suggérée au mental intuitif par le mental intuitif – seule la poésie la moins inspirée a un contenu purement intellectuel –, mais elle est exprimée d'une façon en quelque sorte indirecte, ou disons que le corps de la lumière intuitive est alors dilué; cela tient au caractère intellectuel du langage, ou au langage d'une imagination qui essaie de jeter un pont entre le mental intuitif et l'intelligence ordinaire. Les deux pouvoirs semblent se soutenir mutuellement; il arrive qu'ils se rapprochent, au point de fusionner; et soudain, voilà que la frontière est franchie, surmontée la difficulté de faire surgir, par les portes du mental, le langage pur, original de la vision intuitive : nous avons devant nous un mot chargé d'une intense lumière où l'intellect et son imagination ne comptent pour rien et où le langage du mental, sans que change son matériau, subit une alchimie qui dépasse toute analyse, et un changement spirituel. Au-delà de ce premier langage de l'illumination intuitive, nous atteignons aux étendues supérieures d'un langage poétique inspiré qui nous apporte non seulement la pure lumière, la pure beauté, et une profondeur sans bornes, mais l'extase plus puissante encore, plus émouvante d'une pensée, d'une vision et d'une expression suprêmement hautes et vastes, et qui, à son sommet, devient le mot indiscutable, absolu, révélateur. Mais cela peut aussi, parfois, venir d'une transformation magique du style adéquat, comme chez Wordsworth :

A voice so thrilling ne'er was heard
In spring-time from the Cuckoo-bird,

Breaking the silence of the seas
Among the farthest Hebrides —¹⁶

ou d'un style imagé plus riche et plus dynamique :

Flowers laugh before thee on their beds
And fragrance in thy footing treads;
Thou dost preserve the stars from wrong;
And the most ancient heavens, through Thee, are fresh and strong¹⁷

ou, parfois, d'un langage illuminateur puissamment inspiré qui soudain prend son essor et devient le verbe révélateur suprême :

The cataracts blow their trumpets from the steep;
No more shall grief of mine the season wrong;
I hear the Echoes through the mountains throng,
The Winds come to me from the fields of sleep.¹⁸

Dans ces vers, l'inspiration convertit les efforts de l'intelligence et de l'imagination poétiques en un langage visionnaire concentré, profondément émouvant, et le dernier mouvement semble bondir plus haut encore, dans un domaine tout à fait hors de la portée de l'intellect : le domaine de la pure vision spirituelle révélatrice.

Le génie du poète peut sans doute accomplir une œuvre d'une beauté souveraine, une œuvre immense à tous ces niveaux du langage poétique ; mais les expressions les plus purement intuitives, inspirées ou révélatrices demeurent extrêmement rares, et difficiles à maîtriser pour le mental humain ordinaire. Ce sont elles, pourtant, qui possèdent à nos yeux une valeur toute particulière, non seulement parce que leur pouvoir nous émeut et nous captive au plus haut point, mais parce que, grâce à lui, il n'est pas jusqu'aux idées et objets

communs qui ne plongent l'âme dans la lumière d'une vision et l'extase d'un sentiment foncièrement spirituels; et quand sa force atteint son suprême degré d'intensité, elle parvient même à voir, à sentir certaines choses, certaines pensées qui surpassent le mode d'expression, l'étendue et les profondeurs de l'intelligence normale. Les plus grands poètes ont toujours été ceux chez qui ces moments suprêmement intenses d'expression intuitive et inspirée ont été les plus fréquents, et même, chez un ou deux d'entre eux – Shakespeare notamment –, d'une miraculeuse abondance. Il existe cependant une variation plus subtile encore : ce type d'expression, en effet, bien qu'essentiellement toujours de même nature, change de coloration selon le type de vision objective et subjective propre au mental du poète et à son fonctionnement habituel. Les citations que j'ai choisies ont toutes été empruntées à des écrivains chez qui l'intelligence poétique et l'imagination qui la caractérise, constituaient les forces dominantes. Le même pouvoir, chez des poètes qui s'expriment par la voix plus directe de l'âme-de-vie, prend une teinte très différente, et son langage semble même posséder une tout autre texture. Cette note caractéristique, si différente de l'intuition plus intellectuelle, c'est dans Shakespeare que nous la percevons le mieux, comme dans ce passage extrait du monologue de Claudio :

Ay, but to die, and go we know not where;
 To lie in cold obstruction and to rot;
 This sensible warm motion to become
 A kneaded clot, and the delighted spirit
 To bathe in fiery floods, or to reside
 In thrilling region of thick-ribbed ice;
 To be imprison'd in the viewless winds,
 And blown with restless violence round about
 The pendant world :¹⁹

La suite est de la même veine. Il y a là une illumination, une intensité intuitive de l'esprit-de-vie et du sentiment qui s'exprime dans cette pensée et son langage, que nous ne pouvons plus aujourd'hui maîtriser d'une manière aussi directe, aussi fondamentale. Et chez ces poètes, même les idées qui semblent appartenir au domaine de l'intelligence rationnelle, proviennent subtilement de la même source d'inspiration. Il suffit de comparer la musique de Shakespeare :

Life's but a walking shadow,
... it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing —²⁰

à celle de Shelley où se trouve exprimée la même notion de l'éphémère :

Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly ;
Life, like a dome of many-coloured glass,
Stains the white radiance of Eternity,
Until Death tramples it to fragments.²¹

La première est colorée par l'intuition de l'âme-de-vie dans ce qu'elle peut ressentir de plus intense ; la pensée n'est pas seulement pensée, elle est vécue, nous semble-t-il, jusque dans la sensation mentale nerveuse ; dans la seconde, c'est le mental rationnel lui-même qui exprime, en un langage émouvant, inspiré, illuminé, une idée de l'intelligence pure. Le mental humain actuel aurait du mal à retrouver l'esprit qui soufflait dans la langue de Shakespeare ; il se rapproche plutôt de celui des poètes ultérieurs dont la voix se faisait l'écho des pensées plus contemplatives et des émotions de l'intelligence poétique, ou qui traduisait les premiers efforts du mental intuitif pour

s'élever au-dessus de l'intellect tout en préservant certaines de ses tonalités. Néanmoins, le style de la poésie future recouvrera et préservera sans doute, comme son secret central, un élément qui était familier aux poètes anciens : elle aura un impact plus considérable, plus immédiat et revêtra le corps naturel de l'intensité intuitive, car elle aussi se saisira de la pensée et des sentiments pour en faire l'expression condensée d'un style aussi direct, encore que d'une façon différente. Ce sera le langage d'un mental intuitif supérieur absorbant les tonalités intellectuelles, les portant jusque dans la multiple intimité, la multiple identité d'une lumière et d'un Ânanda supra-intellectuels.

La poésie future, à supposer qu'elle ait le caractère que nous avons suggéré, à savoir que son but soit d'exprimer la vérité profonde de tout ce qu'elle prend pour objet, devra, pour être parfaitement à la hauteur de sa tâche, exprimer ces choses également de la façon la plus intime ; il faudra pour cela que, transcendant son expression plus intellectualisée, ou plus extérieurement vitale et sensitive, elle s'exprime entièrement dans le langage du mental intuitif, de la vision et de l'imagination intuitives, des sens intuitifs, de l'émotion intuitive, du sentiment vital intuitif, qui, par identité spirituelle, pourra saisir, dans une lumière de connaissance particulièrement intime, la pensée, la vue, l'image, les sens, la vie, le sentiment de ce qu'elle a pour mission d'exprimer. La voix de la poésie vient d'une région élevée, d'un plan de notre être situé au-dessus et au-delà de notre intelligence personnelle, un supramental qui, par un processus d'identification spirituelle, voit les choses dans leur vérité la plus profonde et la plus vaste, dans un éblouissement de lumière et un ravissement ineffable ; son langage natif est un verbe révélateur, inspiré, intuitif, un mot limpide aux vibrations subtiles ou chargé, avec une extrême densité, de toute la splendeur de

cette extase et de cette illumination. C'est cette prise de possession du mental par l'influence supramentale, et l'impulsion qu'elle transmet afin que soient captés cette vision et ce verbe, qui créent le phénomène psychologique que nous appelons inspiration poétique; et c'est quand le mental se sent envahi par un pouvoir supérieur à celui qu'il est d'ordinaire capable d'abriter, que se produit cette excitation momentanée du cerveau, du cœur et des nerfs qui accompagne ce déferlement intérieur. Comme le disaient jadis les voyants védiques, le mot inspiré provient de la demeure de la Vérité, *sadanâd ritasya*, le haut plan originel d'un moi plus grand qui détient la lumière d'une réalité voilée par la vérité inférieure des sens et de l'intelligence ordinaires. Mais il se manifeste rarement de façon directe et pure, incarné, parfait, absolu : en général, un afflux et une trace de sa lumière et de son verbe se dissimulent dans un nimbe d'indécise radiance; nous devons alors accueillir le mieux possible le mot et la substance, les découvrir, les extraire ou les remodeler à l'aide de nos pouvoirs mentaux tant qu'ils sont encore possédés, stimulés, illuminés par cet influx. Le verbe descend secrètement d'un plan au-dessus du mental, mais il se plonge tout d'abord dans les profondeurs intuitives de notre être et en émerge sous une forme imparfaite que doivent façonner l'intelligence et le sentiment poétiques, *hridâ tashtam manîshâ*. Le transmetteur est un moi intuitif enfoui en chacune des parties de notre être; caché dans les sens, la vie, le cœur, le mental, ce pouvoir subliminal habite une caverne secrète au fond de laquelle, écartant leurs voiles, les portes de cristal s'entrouvrent parfois, nous donnant un aperçu partiel des transparences intérieures; parfois, ces portes sont entrouvertes, ou laissent filtrer un rayon de lumière – *nihitam guhâyâm, guhâhitam gahvareshtam*. Plus nous sommes éloignés ou inconscients de cet intermédiaire, plus le ton et la substance du langage poétiques prennent un

caractère intellectuel et vital superficiel; plus nous parvenons à attirer son pouvoir et sa vision directes, plus le mot prononcé devient intuitif et illuminé. Et plus nous parviendrons à éclairer le voile et à obtenir une transmission directe, plus grand sera le pouvoir d'inspiration et de révélation, et plus proches nous serons d'un verbe absolu et indiscutable, directement issu de la vision et du langage du supramental.

La tendance la plus caractéristique de la poésie récente a été cette tentative, parfois lucide, parfois confuse ou obscure, pour forcer les portes de la caverne radieuse et y trouver la vision et l'expression qui seraient celles du moi intuitif de l'intelligence, de l'imagination, des sensations, de la vie, des sentiments. Dans une certaine forme de poésie européenne, c'est la recherche d'un pur « intuitivisme » des sensations et, sur un plan plus vital, des émotions, des états d'être, des expériences et des relations avec les êtres et les choses – la perception que l'esprit a de lui-même devenue en quelque sorte plus extérieure, vitale et physique, tandis que s'illumine le sens intérieur de cette extériorisation –, qui requiert une nouvelle forme d'expression. Pour une large part, la poésie anglaise contemporaine suit la même direction, de façon moins subtile, mais avec une vision et une tonalité extérieures autrement vigoureuses. Les poètes irlandais, et, à leur manière, les quelques poètes indiens – Tagore, Chattopadhyay et Mme Naidu, notamment –, qui ont écrit en anglais ou traduit leur pensée poétique dans cette langue, visent aux pures intuitions d'un sentiment, d'une sensation et d'une vision de la vie plus profondément psychiques, ou à une imagination et à une intelligence subtiles, psychiques ou spiritualisées. Cependant, tout en suivant des tendances très différentes et souvent opposées, tous sont secrètement conduits dans cette même aventure décisive de l'Esprit du Temps. La difficulté a été de trouver le langage

intuitif qui rendra possible une telle entreprise et garantira son succès. Car les vieilles habitudes du langage poétique sont encore tenaces, elles encroûtent ou diluent cette subtilité plus subtile, cette lumière plus lumineuse, ces intensités plus intenses, ces profondeurs plus impénétrables que recherche l'expression intuitive. Ces éléments sont d'ailleurs déjà présents, façonnant un langage d'un type nouveau qui formera la base du langage poétique futur, plus intérieur, plus illuminé. À son sommet, et très fréquemment chez les plus grands poètes, ce verbe original émerge du mélange des vieilles méthodes et fait entendre la note pleine et pure qui caractérise le style intuitif. Et c'est de ce langage amplifié, approfondi, normalisé, que nous viendra sans doute la voix parfaite de la poésie future.

Ce changement consiste à rehausser les niveaux « adéquat » et « dynamique » du langage poétique – comme je les ai appelés –, jusqu'au troisième niveau, celui du pouvoir intuitif et illuminateur, ou à les toucher et les pénétrer de sa radiance particulière. Un verbe infaillible et plus puissant, qu'il soit inspiré ou révélé, surgit parfois, comme chez les poètes anciens; mais c'est cet élargissement généralisé du degré intermédiaire, le degré le plus purement intuitif, qui constitue le trait commun, le niveau de l'entreprise et le sceau du succès de ce nouveau mode d'expression. Celui-ci se saisit du langage poétique adéquat – qu'il soit clair et énergique ou limpide et délicat –, qui constituait le point de départ des poètes de jadis, s'empare également de l'éloquence poétique dynamique et d'un pouvoir expressif enrichi, suggestif et puissamment imaginatif, et tente d'accomplir sur une vaste échelle ce que ces poètes se contentaient d'atteindre en de suprêmes instants d'élévation : imprégner, voire surcharger la forme de ce langage d'une substance lumineuse plus intense et plus subtile, tout en la déchargeant de ses tonalités et de

sa coloration intellectuelles qui, d'ordinaire, l'empêchent de s'exprimer ou qui s'immiscent en elle, sauf en de très rares moments d'inspiration ; car son but est d'atteindre à la pure expression intuitive de la sensation, du sentiment et de la pensée, ou à celle d'une vision intérieure vitale et intuitive, ou encore à celle d'une intelligence vigoureuse, subtilement psychique ou spiritualisée. C'est un langage qui recherche l'identification – austère, étrange, subtile ou féconde – entre la pensée, la perception et l'émotion intuitives du mental, et une vérité et une signification de l'objet ou de l'expérience plus rares au-delà des apparences. Et très souvent, cette œuvre est accomplie, non pas tant par le langage que par la suggestion du sens subtil du rythme et de la musique des mots, le son réalisant l'œuvre alchimique de transfiguration que l'expression n'est pas encore suffisamment forte et mûre pour conduire et embrasser.

Ce n'est là qu'un début et il reste encore beaucoup à faire, par-delà ces limites, pour effectuer ce changement radical ; d'une incertaine transition, il faudra passer à une grande transformation. Les formes, ou en tout cas l'esprit et la tournure de l'expression poétique devront être refondus, tout à fait comme Shakespeare et ses contemporains refondirent le verbe poétique de la langue anglaise afin de donner forme et de laisser le champ libre au surgissement de la vision, du sentiment et de la pensée de l'âme de vie humaine : mais cette fois, il faudra que cela s'accomplisse simultanément dans plusieurs langues, par le mental de plusieurs entités nationales, et que cela donne forme et laisse le champ libre aux vastitudes innombrables, aux subtilités les plus fines, aux transparences absolues de la vision, du sentiment et de la pensée du moi le plus profond et de l'esprit de l'homme en contact étroit avec les vérités qui s'épanouissent à tous les niveaux de son existence, et de tout ce qui l'entoure dans la nature et dans

la supranature. Des voix se sont déjà fait entendre : subtilités étranges et loin d'avoir été universellement acceptées des uns, efforts et violences immatures des autres, œuvres de ceux qui possèdent un peu de la nouvelle substance mais ne maîtrisent pas son expression native, ou de ceux qui ont découvert ce langage et ce rythme nouveaux, mais dont la poésie, trop pauvre en cette substance, a manqué d'ampleur et de richesse, et chez d'autres encore, la perfection accomplie. Pourtant, ce ne sont là que de premiers efforts, des réussites initiales, des encouragements sur la voie qui mène au complet épanouissement de l'esprit involué. Le langage qui ouvrira le plus obstinément les portes du moi intuitif dans les cavernes de lumière de notre nature, n'a pas encore accompli toute l'œuvre qui lui est assignée. Il reste à découvrir le langage qui naîtra quand sera déchirée ou retirée la chape d'or qui sépare notre intelligence de la supra-intelligence éblouissante, et par qui seront effectuées la descente et la coulée directes et souveraines d'une vision et d'un verbe absolus de l'esprit dans les formes du langage humain.

CHAPITRE 8

Conclusion

Si les suggestions que j'ai faites sont fondées, la poésie future devra résoudre un problème nouveau dans l'art du langage poétique : il lui faudra exprimer l'âme la plus profonde de l'homme et l'esprit universel dans les choses. Mais sa vision ne sera pas simplement différente ou plus intégrale : elle parlera le langage le plus intime de l'expérience de l'âme et verra tout avec les yeux du mental spirituel. Sans doute a-t-on déjà tenté d'exprimer dans ce domaine les choses les plus profondes de l'esprit, de recourir à une vision psychique ou spirituelle autre que celle de l'imagination et de l'intelligence plus extérieures, mais la poésie, sauf en de rares éclairs d'inspiration, utilisait le plus souvent un type particulier d'images ou de symboles, et non le langage direct de l'expérience la plus intime ; et même alors, jamais elle ne quitta le domaine restreint d'une expérience purement intérieure. On pense ici à la haute poésie philosophique et spirituelle des Upanishads, au sentiment psychique si particulier envers la Nature qu'expriment les poètes d'Extrême-Orient, au cadre poétique où sont dépeints certains états mystiques, ou aux émotions et expériences religieuses exceptionnelles dont nous trouvons quelques exemples en Europe, et d'autres, beaucoup plus nombreux, en Asie occidentale et en Inde. Mais le mouvement que nous voyons aujourd'hui s'amorcer, est différent ; il est plus vaste et plus créatif, c'est un meilleur interprète ; la vision intérieure s'élargit pour embrasser les choses intérieures aussi bien qu'extérieures, les réalités subjectives aussi bien qu'objectives ; cette vision, au cœur du moi, est plus

étroitement identifiée au moi des choses, au moi de la vie et de la Nature, et à tout ce qui dans l'univers se porte à la rencontre de l'homme. Le poète doit trouver le langage de ces « identités » ; et même symboles et images, lorsqu'ils viennent soutenir l'expression plus directe, doivent être utilisés de façon différente, moins comme un voile, davantage comme une réelle correspondance.

Pour que cette nouvelle inspiration se manifeste intégralement et que le langage poétique prenne son sens le plus vaste et le plus profond, il faudra que les sentiments et l'intelligence de l'homme se spiritualisent entièrement. Ce mouvement n'en est encore qu'à sa phase initiale. À présent, le mental humain est occupé à franchir la frontière entre deux royaumes. Il émerge d'une période d'intellectualisme dynamique et principalement matérialiste, et entreprend une première recherche intuitive où l'ont conduit les efforts mêmes de l'intellect qui, dans sa quête de la vérité, a comme glissé sur des frontières inattendues. Cela se traduit donc par une recherche tâtonnante en maintes directions, dont certaines n'ont de valeur qu'en tant que transitions ; si ces efforts devaient être l'aboutissement et le mouvement final, ils nous conduiraient à une brillante corruption et à la décadence. Un intuitionnisme vitaliste qui prend une forme tantôt plus subjective, tantôt plus objective, erre encore parmi de douteuses lumières sur la frontière, sans même pouvoir traverser l'épaisseur et souvent la violence de son propre rayonnement et de ses propres couleurs pour atteindre à une vision spirituelle plus subtile et plus pure. Il y a également un intuitionnisme psychique des émotions et des sensations, émergeant à demi du mobile vitaliste, sans jamais parvenir à s'en extraire tout à fait, souvent paré d'une étrange beauté, d'un surprenant éclat, entaché parfois de nuances morbides, flottant parfois dans une sorte de brouillard, parfois aussi – et c'est là une

tendance assez générale – exagérément tendu vers un motif à demi vital, à demi psychique. Il y a aussi une intuition psychique plus pure et plus délicate qui débouche sur le domaine spirituel et que les poètes irlandais ont introduit dans la littérature anglaise. La poésie de Whitman et celle de ses successeurs fut une poésie de la vie, mais une vie élargie, exaltée et illuminée par une forte intuition intellectuelle du moi de l'homme et de l'âme immense de l'humanité. Enfin, dans une haute région intermédiaire, dans l'air le plus subtil qui ait jamais été atteint, se tient ou plutôt vole et plane la poésie de Tagore; elle ne baigne pas encore dans la pleine lumière spirituelle, mais dans un ciel traversé de ses éclairs – recherches et aperçus de cette clarté, visions et rythmes des cieux psycho-spirituels de l'expérience subtile et délicate de l'âme qui transmue les tonalités de la terre par le seul toucher de sa radieuse lumière. L'immense succès de la poésie de Tagore et le charme qu'elle exerce, sont en vérité les signes les plus marquants de la nouvelle orientation du mental de notre époque. Pourtant, l'on sent en même temps qu'aucune de ces réalisations n'atteint à la totalité que nous cherchons, ni à la solution et au résultat décisifs. Cela sera réalisé seulement lorsque la lumière suprême de l'esprit, la joie et la satisfaction parfaites que procurent d'une part la subtilité et la complexité d'une expérience psychique plus épurée et, d'autre part, la vaste force et l'amplitude de l'âme de vie, sûre de la terre et ouverte au ciel, se seront rencontrées, retrouvées et fondues l'une en l'autre dans l'unité souveraine d'une grande découverte et d'une grande expression poétiques.

Il se peut que la première découverte de cette perfection se fasse dans les langues orientales et par le génie des poètes orientaux : l'Orient a toujours été par nature plus constamment et puissamment proche de la vision et de l'expérience psychiques et spirituelles, et ce qu'il faut simplement, c'est

que cette vision se tourne plus parfaitement vers la vie humaine tout entière, qu'elle l'accepte et l'illumine, afin que se réalise ce que nous attendons encore. L'Occident, pour sa part, a un autre avantage : bien qu'il commence seulement à émerger, pas tant dans la lumière spirituelle que dans un cercle extérieur à demi éclairé, et bien qu'il soit encore gêné par une trop forte pression extérieure, intellectuelle et vitale, il possède aujourd'hui une pensée plus vaste, plus étendue, un regard plus intense et plus interrogateur ; et pour peu qu'il prenne la bonne direction, son langage ne sera pas, autant qu'en Orient, comme encerclé par les formes et les traditions spirituelles du passé. En tout cas, c'est le choc de ces deux mentalités, occidentale et orientale – d'un côté ce mental large, spirituel, ce regard intérieur tourné vers le moi et les réalités éternelles, et, de l'autre, cette libre quête de la pensée, ce courage de l'énergie de vie partant à l'assaut de la terre et de ses problèmes –, qui est en train de créer l'avenir et qui enfantera la poésie future. La totalité de la vie, du monde et de la Nature, vue, pénétrée, acceptée – mais vue dans la lumière de l'esprit le plus profond de l'homme, pénétrée par la sonde du moi humain et du moi immense de l'univers, acceptée dans sa signification la plus foncièrement vraie, et pas seulement pour sa vérité extérieure –, la découverte de la réalité divine au cœur de l'univers et des possibilités divines de l'homme : telle est la vision libératrice que nos esprits recherchent, et c'est cette vision dont la poésie future devra trouver la forme artistique inspirante et le langage révélateur.

Le monde est en train de renaître sous une formidable pression spirituelle, les vieilles choses se meurent et les nouvelles sont prêtes à voir le jour ; et il se peut que certaines des grandes nations qui furent jadis les guides de l'humanité, il se peut que les vieilles littératures qui ont été jusqu'à ce

jour les véhicules choisis des grandes créations poétiques, se montrent incapables de tenir le souffle immense de l'esprit nouveau, et qu'elles soient condamnées à la décadence. Il se peut que dans notre quête de la nouvelle création, nous ayons à tourner nos regards vers de nouvelles littératures poétiques qui ne sont pas encore nées ou qui sont encore jeunes et en pleine croissance, ou vers des littératures qui, malgré leurs accomplissements passés, n'ont pas encore découvert leur voix la plus sublime, leur champ le plus vaste. Toute langue traverse ses propres cycles, vieillit et dépérit, frappée par diverses maladies : peut-être stagne-t-elle quelque temps en raison de son attachement vital aux traditions passées et aux formes exemplaires dont elle ne peut se détacher sans mettre en péril son principe même d'existence, ou sans épuiser toutes ses possibilités et les faire éclater dans les feux d'artifice d'une rapide décadence ; ou, une fois sa vigueur créatrice épuisée, elle passe par cette phase séduisante mais dangereuse de l'art pour l'art qui fait de la poésie, non plus un vaste et splendide jaillissement de l'âme et de la vie, mais une forme de complaisance et de dilettantisme hédonistiques de l'intelligence. Ces signes de vieillissement – il en est d'autres – ne manquent pas dans les principales langues littéraires européennes, et à ce stade, tenter de transformer tant l'esprit que la structure interne du langage poétique est une tentative difficile, et son issue demeure incertaine. On trouve cependant dans ce nouveau ferment, dans ce dur labeur de l'enfantement, une force impérieuse chargée de nouvelles potentialités, un élément rédempteur dans le pouvoir qui fonde cet appel au changement, et qui n'est autre que le pouvoir de l'esprit, toujours capable de transmuier la vie et le mental et de les rajeunir une fois encore ; et si cette force magique peut être acceptée intégralement, et à condition que l'on ne patauge pas trop longtemps parmi des

inspirations perverties ou des motivations hybrides, il n'est pas exclu que les vieilles littératures entrent rajeunies dans un nouveau cycle créateur.

La poésie de langue anglaise, à propos de laquelle j'ai émis ces suggestions, présente certains désavantages pour la tâche qui doit être entreprise, mais, en même temps, certains atouts d'une importance capitale. Cette littérature, en effet, a depuis longtemps réalisé de superbes choses, sans avoir épuisé pour autant toute sa prodigieuse vigueur naturelle, et sans que se soit jamais formée aucune tradition dominante ; au contraire, elle a fait preuve d'indépendance et d'un grand esprit d'aventure dans le domaine poétique, se montrant toujours prête à quitter les vieux ports pour prendre le large vers des terres inconnues. Son pouvoir imaginaire et son langage intuitif demeurent inégalés, comme en témoigne au plus haut point son expression intuitive de l'âme de vie, et, à un degré moindre, de l'intelligence inspirée. Aussi paraît-elle être l'instrument prédestiné de ce nouveau langage poétique de l'esprit intuitif. Le principal risque d'échec tient à la tournure extérieure du mental anglo-saxon. Associée à l'imagination celtique plus raffinée, elle a été une source d'énergie et a donné à la poésie anglaise une forte emprise sur la vie ; mais cette emprise était souvent aussi une chaîne qui la tirait constamment des hauteurs, et de l'accomplissement d'un effort spirituel considérable, vers les niveaux inférieurs. Aujourd'hui cependant, cette langue n'est plus la propriété exclusive du peuple anglais : le mental irlandais, qui doit à l'élément celtique son originalité et la finesse de sa vision et de son dessein, est entré dans ce domaine poétique. La langue anglaise reçoit également de l'Inde un élément, ou en tout cas un émissaire et un message de son imagination et de son mental spirituels supérieurs. Les pays outre-mer, absorbés par leur croissance matérielle, n'ont pas encore gagné

leur indépendance spirituelle, mais une fois qu'ils l'auront acquise, ils apporteront – comme ce fut le cas dans la poésie de Whitman – des éléments étonnamment nouveaux et vastes qui viendront accroître les possibilités spirituelles de cette langue actuellement en plein essor. D'une manière générale, c'est donc parmi les langues européennes que la révolution de l'esprit humain a de fortes chances de se produire, car c'est là que l'esprit trouve le plus facilement son expression poétique. C'est là aussi que, par l'union d'une intense énergie vitale et d'une riche possibilité de vision spirituelle, l'on trouvera peut-être le plus spontanément les mots puissants pour exprimer la chose primordiale : l'unité – vue et réalisée – de la vie et de l'esprit.

Le déferlement, dans la pensée et dans la vie, d'une nouvelle et plus haute vision du moi de l'homme, de la Nature et de l'existence, est la condition nécessaire au plein accomplissement de la poésie future. Aux grands âges de la littérature, la présentation et le mouvement amples de la vie ouvrant de larges horizons à l'âme et au mental humains, constituaient la suprême impulsion créatrice. La découverte d'un nouveau mobile intellectuel et esthétique, comme celui qui marqua le siècle dernier, produit seulement quelques rides éphémères et superficielles, et crée rarement des œuvres de première grandeur. La véritable inspiration s'accompagne d'un mouvement plus complet, l'horizon de la vie s'entrouvre, les champs de la pensée s'élargissent, l'esprit s'envole vers les hauteurs. Le changement qui affecte aujourd'hui le mental de l'humanité a commencé par prendre la forme d'une vision cosmique élargie, d'un sentiment de la grandeur et de la destinée de l'individu et de l'espèce humaine et des possibilités nouvelles qui s'offrent à eux, des notions d'humanité et d'unité humaine, d'un rapprochement plus étroit et d'une fusion entre le mental de l'homme et la vie de la Nature. Cet effort pour

que l'expression de ces choses et l'expression de la vie ne fassent plus qu'un, fait souffler dans la poésie de Whitman cet air vif des grands espaces qui tranche avec le raffinement, si faible en comparaison, et l'art appliqué dont presque toute la poésie de l'Europe contemporaine porte la marque; il ne s'agit pas, bien entendu, d'exclure l'art, mais de l'unir à une plus puissante sincérité de l'esprit, à un plus noble élan et au sentiment d'une nouvelle naissance, d'une nouvelle jeunesse, d'une future vigueur. Et pourtant, l'idée intellectuelle ne suffisait pas, car elle devait trouver sa propre vérité supérieure dans l'idée spirituelle, et son champ culturel affiné dans une vision et une expérience psychiques plus délicates et plus complexes. C'est ce terrain qu'ont préparé les poètes récents et contemporains. L'expression de cette idée et de cette expérience plus profondes demeure elle-même insuffisante tant que l'idée spirituelle n'a pas été intégrée à une complète réalisation spirituelle; il ne suffit pas qu'elle change l'intellect, le mental psychique et l'imagination de l'individu, encore faut-il qu'elle pénètre les sens et les sentiments de l'humanité en général, s'empare de la pensée et de la vie tout entières afin de les réinterpréter et de les remodeler à son image. C'est cette réalisation spirituelle que la poésie future devra encourager en lui prêtant l'œil de sa vision, la forme de sa beauté artistique, son langage révélateur, et c'est de cette vie plus vaste qu'elle doit faire sa substance.

C'est en vérité cette vision cosmique élargie, cette réalisation de la divinité dans le monde et en l'homme, des possibilités divines comme de la grandeur du pouvoir qui se manifeste dans tout ce qu'il est, c'est ce soulèvement spirituel de sa pensée, de ses sentiments, de ses sens et de ses actions, c'est ce développement plus poussé du mental et du cœur psychiques, cette vision plus vraie et plus profonde qui lui fait pénétrer les secrets de sa nature et la signification du monde, c'est

cet appel à des possibilités plus divines et à des valeurs plus spirituelles afin qu'elles pénètrent le dessein et la structure de son existence – c'est cela qui est demandé à l'humanité, telle est la possibilité que lui offre le Moi de l'univers qui lentement s'épanouit, et qui, aujourd'hui, se dévoile plus clairement. Les nations qui parviendront le mieux à intégrer ces choses à leur vie et à leur culture, à leur donner une réalité concrète, seront les nations de l'aurore qui s'annonce; et quelles que soient leur langue ou leur race, les poètes dont le regard sera le plus complètement éclairé par cette vision et le langage le plus inspiré par son verbe, seront les créateurs de la poésie future.

Lettres sur la poésie

*Le texte suivant constitue l'ébauche d'un nouveau chapitre
destiné à remplacer le premier chapitre de The Future Poetry.
Il a été dicté par Sri Aurobindo en 1950.*

Le Mantra

Toute action de la Nature tend intuitivement, dans ses formations inconscientes, à ce suprême, cet absolu en soi, cette aspiration vers un infini, un point ultime, où ses possibilités atteignent leur apogée, et quand elle a touché ce point, son existence se trouve justifiée au regard de l'esprit qui l'a créée, de même que se trouve accomplie la volonté créatrice secrète qui est en elle. Le langage, le Mot expressif, possède un tel sommet, un tel absolu, une perfection qui est le toucher de l'infini sur ses possibilités finies, le sceau du Créateur. À ce sommet du Mot expressif nous pouvons donner le nom découvert pour lui par les chantres inspirés du Véda : le Mantra. Et si la poésie surtout a mérité ce nom, c'est que le Mantra a trouvé dans les hymnes védiques son expression parfaite. Il ne se limite pourtant pas à ce sens particulier, mais s'étend à tout langage qui possède un pouvoir suprême ou absolu ; le Mantra est le mot qui porte en soi la divinité, ou le pouvoir de la divinité, et qui peut l'amener dans la conscience et y établir son ou ses processus, y éveiller le ravissement de l'infini, la force de quelque chose d'absolu, perpétuer le miracle de l'expression suprême. Ce pouvoir le plus haut du langage, et surtout du langage poétique, fera l'objet de notre présente recherche, afin de découvrir, si possible, son secret ; nous considérerons le fleuve de la poésie comme un long courant

de l'effort du langage humain pour le trouver, et tiendrons la croissante généralisation de sa présence et de son pouvoir pour le signe futur d'une ascension ultime vers une ultime évolution de la conscience poétique partie à la conquête de ses plus hauts sommets

(Le texte s'interrompt ici.)

Dans les lettres qui suivent, Sri Aurobindo répond à certaines questions sur l'origine de l'inspiration et de la création poétiques.

Le Mantra et le Surmental

Le *mantra*, comme j'ai tenté de le décrire dans *The Future Poetry*, est un mot chargé de lumière et de pouvoir qui provient de l'inspiration surmentale ou de quelque plan très élevé de l'Intuition. Il se caractérise par un langage infiniment plus signifiant que ne le suggère le simple sens superficiel des mots; par un rythme plus signifiant encore, qui naît de l'Infini et se dissout en lui, et qui a le pouvoir de transmettre non seulement le contenu, les suggestions ou les valeurs mentales, vitales ou physiques de la chose exprimée, mais son sens et sa forme dans une conscience originelle et fondamentale qui se trouve derrière ces choses et les dépasse. Les passages des Upanishads et de la Gîtâ que vous citez ont sans aucun doute cet accent surmental. Mais d'ordinaire, l'inspiration surmentale ne coule pas toute pure dans la poésie humaine – elle doit descendre et toucher une conscience inférieure, ou la soulever d'en haut, par une sorte de saisissement, ou par surprise, pour l'immerger dans une vastitude infinie. Il y a toujours un mélange des deux éléments, pas une complète transformation, bien que l'élément supérieur puisse

parfois prédominer. N'oubliez pas que le Surmental est une conscience sur-humaine, et que pouvoir écrire constamment dans cet état d'inspiration surmentale pure, signifierait que la nature, ou une partie de la nature, s'est élevée au-dessus du niveau humain. (...)

22.6.1931

Le monde de la musique des mots

Il semble que N. se soit mis en contact avec une source inépuisable, un flot ininterrompu de mots rythmés – avec le monde de la musique des mots qui constitue l'une des provinces du Monde de la Beauté. Cette région fait certes partie du monde vital, et la joie que procure le contact avec cette beauté est vitale, mais d'un vital subtil et pas uniquement sensuel. C'est l'un des pouvoirs grâce auquel la substance de la conscience peut être affinée, préparée à ressentir une beauté et un Ânanda plus hauts encore. Ce pouvoir peut même servir de véhicule pour exprimer les choses les plus hautes. Le Véda, les Upanishads, le Mantra, doivent toujours la moitié de leur pouvoir au son et au rythme qui incarnent leurs significations intérieures.

2.3.1936

La mémoire terrestre

Il existe une mémoire terrestre d'où l'on peut tirer certaines choses du passé, avec plus ou moins d'exactitude, selon la qualité du mental qui les reçoit. (...)

Il n'est pas rare que poètes, musiciens et artistes reçoivent des choses – parfois même d'une façon directe et complète,

encore qu'elles soient le plus souvent déformées par suite de l'intervention du mental individuel – d'un plan situé au-dessus du mental physique : d'un monde vital, un monde de l'art et de la beauté créatrice où ces choses se préparent et, pour descendre, choisissent un instrument approprié. Il se peut que le musicien, le poète ou l'artiste soit suffisamment conscient pour percevoir et sentir cette transmission, pour éprouver quelque chose, avoir quelque aperçu de son plan d'origine.

9.6.1935

Le Mental supérieur et l'intelligence poétique

Par Mental supérieur, je désigne un premier plan de la conscience spirituelle où l'on devient constamment et intimement conscient que le Moi, l'Un est partout, et où l'on connaît et voit les choses avec cette perception, d'une façon normale; cependant, il se situe encore pour une grande part au niveau mental, bien qu'il soit d'une substance et d'une essence hautement spirituelles; il agit par l'intermédiaire d'un pouvoir de pensée élevé et d'une vision mentale globale; il n'est illuminé par aucune des lumières plus intenses des plans supérieurs, mais baigne dans la puissante et large clarté du jour. C'est un état intermédiaire entre la Lumière de Vérité au-dessus et le mental humain; il transmet la connaissance supérieure sous une forme que le Mental, rendu plus intense, plus large, spirituellement plastique, peut recevoir sans être aveuglé ou ébloui par une Vérité qui le dépasse. L'intelligence poétique n'a rien à voir avec cette vision et cette pensée spirituelles éclairées, elle n'est qu'une activité supérieure du mental et de sa vision volant sur les ailes de l'imagination; elle s'apparente à l'intellect proprement dit, bien qu'elle s'élève au-delà.

1936

Le pouvoir d'inspiration et l'instrument humain

Il se peut qu'un poème préexiste hors du temps, comme il en est de toute création – qui peut aussi préexister dans un plan où passé, présent et avenir coexistent. Mais une telle supposition a priori n'est pas pour autant nécessaire pour expliquer le phénomène de l'inspiration. C'est en touchant à la source d'inspiration que le Pouvoir créateur, à un niveau ou à un autre, et l'instrument humain, réceptacle ou vaisseau, entrent en contact. Et c'est là le point essentiel. Le reste dépend des cas, des individus. Si la substance, le rythme, la forme, les mots descendent en bloc, déjà formés, depuis le plan de la création poétique, c'est le type parfait d'inspiration; celle-ci peut alors se donner elle-même spontanément, ou donner quelque chose qui correspond à l'idée ou à l'aspiration du poète; mais, de toute façon, l'être humain n'est qu'un instrument ou un réceptacle, bien qu'il éprouve la joie de la création et la joie de l'*âvesha*, l'*enthousiasmos*, la jubilation que procure l'influx ou le passage de l'inspiration. Il se peut également que la substance ou matériau, la force et l'idée proviennent de la source créatrice, tandis que l'instrument doit trouver quelque part en lui le langage, le rythme, etc., trouver la transcription humaine de quelque chose qui existe au-dessus, et dont l'essence est plus divine; alors vient l'illumination ou l'exaltation, le travail conscient de la création, plus ou moins rapide, plus ou moins fluide, facile. Tantôt le mental ou le vital fournissent certains éléments du langage, tantôt d'autres éléments surgissent de derrière le voile, de différentes sources, selon ce qui entre en contact avec le mental transcripateur lorsque la conscience, durant ces moments d'exaltation ou de soulèvement, est libérée ou stimulée. Parfois aussi un ou plusieurs vers peuvent traverser un certain plan; le poète ressent alors un élan créateur, et il bâtit son œuvre autour de ces éléments,

construit son matériau ou le reçoit de la source où il a puisé son inspiration. Il y a de multiples possibilités de ce genre. Il arrive même que l'inspiration ne vienne pas d'en haut, mais de quelque part au-dedans, sur les niveaux ordinaires de la conscience : du mental intérieur, des émotions, du vital, etc., et le mental ayant maîtrisé la technique poétique l'élabore selon ses facultés habituelles. Là aussi, mais d'une autre manière, des phénomènes et des variations similaires peuvent se produire.

29.4.1937

Mallarmé

La langue française, trop précise et limitée, ne pouvait exprimer alors une vérité mystique, aussi [Mallarmé] eut-il à lutter, la retournant dans tous les sens pour en faire un langage mystique. De plus, il refusait de se satisfaire d'une poésie seulement intellectuelle, ni même de toute traduction intellectuelle de sa vision. C'est pourquoi les esprits superficiels ont peine à le suivre. Et pourtant, Mallarmé est un si grand poète qu'ils ont fait d'immenses efforts pour y parvenir.

*

[À propos de la soi-disant inintelligibilité des œuvres de Mallarmé] Alors pourquoi ont-elles eu une si grande influence sur les meilleurs écrivains français, et pourquoi la poésie moderne creuse-t-elle dans le subliminal afin d'attraper quelque chose qui aurait ne fût-ce que le quart de la beauté de son langage, de ses images et de ses suggestions mystiques?

*

Ses théories sont parfaitement sensées et intelligibles. Il est vrai que les plus belles choses, en art et en poésie, ne sont appréciées que par une minorité, aussi a-t-il choisi de ne pas sacrifier la vérité de son expression mystique (impressionniste, symboliste) pour être compris de tous... En outre, il a voulu découvrir un langage vrai et profond, au lieu d'un langage superficiel et intellectuel. J'ai dit que le style de Mallarmé était inhabituel pour deux raisons, il n'y a pas que le caractère limité de la langue française... 60 poèmes, s'ils sont beaux, en valent bien 600. Ce n'est pas la masse qui détermine la grandeur d'une œuvre poétique. Gray et Catulle ont peu écrit; il ne nous reste que sept pièces de Sophocle et autant de Eschyle (ils en écrivirent davantage). Ils comptent pourtant parmi les plus grands poètes.

*

[Le Cygne] est un des plus beaux sonnets que j'aie jamais lus. Il y a là un vers magnifique : «Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!» Cette idée des vols réprimés (des pouvoirs emprisonnés) de l'âme qui ont formé un glacier, me semble aussi puissante que violente. En français, bien sûr, de telles tournures – déjà possibles en d'autres langues – étaient très nouvelles. Vous trouverez beaucoup d'autres choses semblables dans la poésie la plus moderne qui se spécialise dans les images révélatrices (ou prétendument révélatrices) violentes. Pas d'accord? Eh bien, vous en avez le droit – le goût classique désapprouve aussi. Quant à moi, je ne puis qu'admirer.

Je sais très bien ce que vous voulez dire par «émotion». Si vous entendez par là la joie et la douleur vitale superficielles de la vie extérieure, elles sont absentes de la poésie de Mallarmé. Mais si elle inclut le sentiment spirituel ou intérieur plus profond qui ne pleure ni ne crie, alors ces deux

sonnets n'en sont pas dépourvus. [*Le Cygne* et *Le Tombeau d'Edgar Poë*]. Selon moi, le cygne ne représente pas seulement le poète qui n'a pas chanté dans les plus hauts espaces de la conscience, ce qui est déjà une très belle idée, mais l'âme qui ne s'y est pas encore hissée pour trouver son expression la plus sublime; le poète, si Mallarmé y a songé en particulier, n'est qu'un exemple typique de cette frustration spirituelle. On ne saurait exprimer cette frustration de façon plus puissante, émouvante et impressionnante – cette grandeur glacée, stérile – que par l'image du lac gelé et du cygne prisonnier tel que Mallarmé l'a décrit.

L'art pour l'art ou l'art pour l'âme ?

L'art pour l'art? Mais au fond, que signifie cette formule, et de quoi est-il réellement question? Signifie-t-elle – comme ce devait être le cas quand elle fut inventée, il me semble – que la technique, l'« art » est tout? Ce principe posé, peu importe alors ce qu'on écrit, ce qu'on peint ou sculpte, le genre de musique composée ou le thème choisi, pourvu que ce soit écrit dans un beau langage, artistement peint, habilement sculpté, joliment composé. C'est évidemment vrai, dans un certain sens – à savoir que tout ce qui, dans les limites d'un art donné, peut être l'objet d'une expression, représentation ou interprétation parfaite, est un matériau légitime entre les mains de l'artiste. Mais si ce principe de libre admission s'applique à tous les objets, aussi communs ou soi-disant vulgaires soient-ils – une pomme, une bassine, un âne ou un plat de carottes – on peut aussi bien accorder un droit de citoyenneté artistique à une idée ou une thèse de morale, à un argument philosophique ou une entreprise sociale; même le Plan quinquennal, les procès-verbaux d'un conseil de sous-préfecture, la réussite d'un plan d'assèchement, une usine électrique ou

un grand hôtel peuvent, suivant la mode ultra-moderne, ou celle, plus vigoureuse encore des bolchéviks, être admis dans le domaine artistique. Car si la technique est tout, la seule question est de savoir si l'artiste, poète, romancier, auteur dramatique, peintre ou sculpteur, a réussi à triompher des difficultés du métier et à faire ressortir de façon créative les possibilités que lui offre son sujet. On ne peut pas, logiquement, accepter la pomme et rejeter la Charrette de Pommes*. Toutefois, vous pouvez arguer que l'art, en tout cas, doit être le seul but de l'artiste – même s'il traite de questions éthiques, sociales ou politiques; son principal objectif ne doit pas être d'élever son but moral, social ou politique sur les ailes de l'enthousiasme esthétique créateur. Mais s'il satisfait aux conditions de son art et fait montre d'une technique impeccable d'où se dégage beauté, pouvoir et perfection – pourquoi pas? Le moraliste, le missionnaire, le philosophe, le philanthrope ou le politicien enflammé se doublent souvent d'un artiste – Platon et Shelley en sont la preuve et l'exemple éclatant – pour ne pas chercher plus loin. Vous appuyant sur cette théorie, vous pourriez dire néanmoins qu'en tant qu'œuvre d'art, sa création doit être jugée par la qualité de son exécution, et non par son contenu : la valeur de l'idéal éthique, de la quête métaphysique ou de l'enthousiasme qui l'anime ne contribuent pas à sa grandeur.

Toutefois cette théorie n'est vraie que jusqu'à un certain point. La technique n'est qu'un moyen d'expression; on n'écrit pas seulement pour le plaisir de faire de belles phrases, on ne peint pas pour le seul amour des lignes et des couleurs; à travers tout cela, il y a quelque chose que l'on cherche à exprimer ou dévoiler. Quel est ce quelque chose? La création, la découverte de la Beauté, me direz-vous. L'Art n'existe que

* Allusion à la pièce de Bernard Shaw, «*The Apple-Cart*», «*La Charette de Pommes*».

pour cela, et ne peut être jugé que par son pouvoir de révéler, de découvrir la Beauté. Tout ce qui est susceptible de se manifester sous forme de Beauté est matériau pour l'artiste. Mais il n'y a pas que la beauté physique en ce monde – il y a aussi une beauté morale, intellectuelle, spirituelle. Néanmoins, on pourrait toujours soutenir que, selon cette théorie de l'art pour l'art, seul ce qui répond à nos critères de beauté doit être exprimé, et que tout autre motif doit être exclu. L'art n'a rien à voir avec la Vie en soi, avec les choses en soi, avec le Bien, le Vrai ou le Divin pour eux-mêmes, mais seulement en tant qu'ils font appel à notre sens esthétique – et cela paraît être une raison valable de bannir le Plan quinquennal, les sermons de morale ou les traités de philosophie. Mais là encore, qu'est-ce au fond que la Beauté? Réside-t-elle davantage dans la chose en soi ou dans la conscience qui la perçoit? L'œil de l'artiste n'est-il pas constamment à saisir quelque parcelle de beauté dans le commun, le laid, le sordide, le repoussant, et, triomphant des apparences, à la faire transparaitre dans ses matériaux, mots, lignes, couleurs ou modelés?

Il y a un certain état de conscience yogique où toutes choses deviennent belles au regard du voyant, simplement parce qu'elles le sont dans leur réalité spirituelle – parce qu'elles sont la transcription, dans les lignes et les formes, de la qualité et de la force de l'existence, de la conscience, de l'Ânanda souverain des mondes – du Divin caché. L'apparence qui s'offre à nos sens extérieurs peut bien ne pas être belle et souvent ne l'est pas pour notre perception esthétique ordinaire; mais le yogi voit en elle ce Quelque chose de plus qui échappe à nos yeux, il voit l'âme qui est derrière, il voit le moi, il voit l'esprit; il voit aussi des lignes, des tons, des harmonies et un arrangement évocateur impossibles à discerner ou à saisir pour un regard superficiel. On peut l'accuser de transférer à l'objet quelque chose qu'il porte en lui, de le transfigurer en y ajoutant de

lui-même – comme l'artiste le fait dans une certaine mesure, bien que d'une autre façon. Pourtant, ce n'est pas encore tout à fait cela. Ce que le yogi voit en effet, ce que voit l'artiste, est vraiment là dans l'objet, et leur vision le transfigure parce que c'est une vision révélatrice. Ils découvrent derrière l'apparence le « Quelque chose de plus » qui est. Parvenu à la réalisation de cette harmonie suprême, tout est ou tout peut devenir un sujet, un matériau pour l'artiste, car en tout il peut découvrir et révéler la Beauté omniprésente. Et nous voilà à nouveau au cœur d'une universalité dévastatrice! car, là encore, on ne peut s'arrêter à mi-chemin. Il peut sembler cru de dire qu'il faille découvrir et révéler la beauté dans un cochon ou son tribart, une pompe municipale ou un panneau publicitaire; et pourtant c'est un peu ce que l'Art et la Littérature modernes s'efforcent énergiquement et consciencieusement de réaliser. En toute logique, on doit donc pouvoir aussi dégager la beauté d'un principe de morale, d'une réforme sociale ou d'une réunion électorale, ou tout au moins admettre, si l'artiste le désire, qu'il en fasse ses sujets légitimes. Là encore, ce ne peut être à la condition qu'il se donne pour règle absolue de ne penser qu'à la beauté, et ne fasse pas de l'évangélisation, de la réforme sociale ou de l'idéal politique son but principal. Car si, ayant à l'esprit l'un de ces idéaux, il produit un chef-d'œuvre, si en s'acheminant vers son but personnel et malgré ses préoccupations inesthétiques, il se révèle grand artiste et découvre la Beauté, c'est tout ce que nous pouvons lui demander, quelle que soit l'origine de son inspiration : être un créateur de Beauté. L'Art est découverte et révélation de la Beauté, et nous ne saurions rien dire de plus en matière de règle ou d'interdiction.

Mais on peut ajouter une chose, qui fait une énorme différence. Dans la vision yogique d'une beauté universelle, tout est beau, mais tout ne se situe pas sur un même niveau. Il y a des gradations, une hiérarchie dans cette Toute-Beauté

qui dépendent du pouvoir ascendant, *vibhûti*, de la Conscience et de l'Ânanda qui s'exprime dans l'objet. Tout est le Divin, mais certaines choses sont plus divines que d'autres. Dans la vision de l'artiste il y a également ou il peut y avoir des gradations, une hiérarchie de valeurs. Shakespeare peut tirer des effets dramatiques, et par conséquent esthétiques, de Dogberry ou de Malvolio, et il se montre un artiste aussi profondément créateur quand il dépeint ces personnages que quand il peint Macbeth ou le roi Lear. Mais si nous n'avions que Dogberry ou Malvolio pour témoigner du génie de Shakespeare, et pas de Macbeth ni de Lear, nous paraîtrait-il aussi grand aujourd'hui? Il y a, d'un sujet à un autre, des différences immenses de possibilités. Les raisins d'Apelle peuvent faire illusion aux oiseaux venus les picorer; mais le Zeus de Phidias contient plus de beauté, plus de Conscience et donc plus d'Ânanda pour exprimer, imprégner et intensifier la Beauté essentielle, même si cette beauté en essence a pu se manifester avec une égale perfection esthétique chez les deux artistes et dans ces deux thèmes.

Et s'il en est ainsi, c'est que la Beauté elle-même n'est pas tout. L'art n'est pas seulement le produit d'une technique ou un aspect de la Beauté, son dévoilement ou son langage; c'est une expression de soi de la Conscience, dans les conditions d'une vision de beauté et d'une exécution parfaites. Autrement dit, les valeurs esthétiques ne sont pas les seules à compter dans l'art, mais toutes les valeurs de la vie, de l'intelligence et de l'âme. L'artiste donne forme aux pouvoirs de sa propre conscience, mais aussi aux pouvoirs de la Conscience créatrice des mondes et de leurs objets. Et si, d'après le Védânta, la Conscience est fondamentalement partout la même, elle ne se manifeste pas avec un égal pouvoir

en toute chose. Le Vibhûti* exprime davantage le Divin que l'homme ordinaire, *prâkrito janah*; certaines formes de vie sont moins riches en potentialités que d'autres, pour servir d'expression à l'Esprit. Il y a aussi dans la conscience des degrés qui se traduisent dans l'œuvre d'art, sinon par une différence de beauté, du moins par une différence de valeur intrinsèque. Homère chante la beauté de l'action et de la vie extérieure des hommes, et s'arrête là. Shakespeare va plus haut, où Homère n'avait pas accès, et nous révèle les modalités, les forces, l'âme de la vie. Chez Vâlmîki et Vyâsa se trouve la présence constante des grandes Idées-Forces et des Idéaux qui supportent la vie et ses activités – demeurés hors de portée d'Homère et de Shakespeare. Et par-delà ces Idéaux et ces Idées-Forces, il y a d'autres présences, des réalités plus intérieures et plus intimes, une âme des choses et des êtres : l'esprit et ses pouvoirs qui pourraient servir de matériaux à un art plus riche et profond qu'aucun des précédents et d'un intérêt inépuisable. Le poète qui les découvrirait et leur donnerait voix avec un génie égal à celui des poètes du passé, ne serait peut-être pas plus grand qu'eux au point de vue purement esthétique, mais sa valeur, pour ce qui est du contenu et de la conscience qui l'inspire, y gagnerait une profondeur, une élévation et une plénitude jamais atteintes jusqu'alors. Il y a là quelque chose qui dépasse toutes les considérations de l'art pour l'art ou de l'art pour la beauté; car, tout en insistant parfois utilement sur les éléments premiers et indispensables de la création artistique, ces principes limiteraient par trop la création elle-même s'ils entendaient exclure ce « Quelque chose de plus » vers quoi l'Art tend sans cesse, qui l'oblige à se transformer perpétuellement pour essayer d'exprimer toujours davantage ce qui reste à jamais à exprimer

* Un être humain qui est la manifestation d'un Pouvoir divin.

du Divin caché ou révélé, de l'Esprit individuel, universel et transcendant.

Si nous admettons que ces trois éléments – la perfection de la forme d'expression, la présence de la Beauté et la révélation de l'âme, de l'essence des choses, des pouvoirs de la conscience et de l'Ânanda créateurs dont la forme et la beauté sont le véhicule – constituent l'art total, alors nous approchons d'une solution qui réunit les deux premières tendances contradictoires et réconcilie leurs oppositions. L'art pour l'art, assurément ; et l'art forme parfaite et découverte de la Beauté ; mais aussi l'art pour l'âme et pour l'esprit, pour l'expression de tout ce que l'esprit et l'âme veulent saisir par la Beauté. Cette expression comporte des gradations et des hiérarchies, des horizons qui s'ouvrent et des pas qui mènent vers les sommets. Ouvrir l'art sur ces horizons les plus plus vastes, mais aussi gravir avec lui les hauteurs qui conduisent vers le Suprême, tel doit être l'objet de notre effort artistique et spirituel.

Grandeur et beauté en poésie

Le contexte dans lequel ce vers de Virgile (« sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt ») a été écrit n'a rien à voir avec sa grandeur et son caractère « sur-mental »*, et ne retire rien à sa valeur. Si nous limitons sa signification en l'amalgamant aux vers précédents, si nous insistons pour que Virgile nous dise simplement : « Oh oui, même à Carthage, en cette

* « Overhead » et « Overmind » : ces termes n'ayant pas d'équivalents dans la langue française, nous avons traduit le premier par « sur-mental » (poésie sur-mentale, inspiration sur-mentale, etc.), car il s'agit des plans situés au-dessus du mental proprement dit, ou mental pensant : mental supérieur, illuminé, intuitif, etc. Et nous avons traduit le second par « Surmental ». Le Surmental est le plus haut des plans sur-mentaux, le dernier degré dans la gradation des plans situés au-dessus du plan mental. Au-dessus du Surmental se trouve le Supramental ou Conscience-de-Vérité, le pouvoir de la Nouvelle Création.

cité lointaine, ces étrangers peuvent eux aussi sympathiser et pleurer sur les malheurs de Troie et être émus par l'infortune humaine », alors ce vers perd toute sa valeur et il ne nous reste plus qu'à admirer sa tournure puissante, son caractère suggestif *recherché*. Virgile ne l'entendait sûrement pas ainsi ; certes, il commence par souligner une généralité, la gloire de Troie, et l'intérêt qu'en tous lieux les hommes prennent à ses malheurs, mais il se détache ensuite de cette idée particulière et touche soudain un sentiment plus élevé, celui de l'universalité de la douleur et de la souffrance mortelles, cette fibre de la sympathie humaine qui y répond en tous ceux qui partagent cette mortalité. En vérité, il s'élève plus haut, plonge plus profond encore : car il a perçu et ressenti la dimension cosmique de ces choses, pénétré les profondeurs de l'âme qui les éprouve et en a tiré le langage et le rythme inspirés et infaillibles qui sont descendus en elle d'en haut pour revêtir d'un corps immortel cette perception pathétique. Les vers de cette nature dépendent rarement du contexte, ils en surgissent tel un pic himalayen surgit de chaînes plus basses, ou d'une plaine. Il faut les considérer en eux-mêmes, les apprécier pour eux-mêmes, en sentir la grandeur indépendamment du reste. Les vers de Shakespeare sur le sommeil,

Wilt thou upon the high and giddy mast
 Seal up the shipboy's eyes, and rock his brains
 In cradle of the rude imperious surge?¹

ne dépendent pas du tout du contexte, qui d'ailleurs n'a presque aucun rapport, car le poète s'en écarte soudain pour faire la peinture violente et tumultueuse d'un orage en mer ; celle-ci n'est pas sans qualité poétique, mais demeure sensiblement inférieure à ces trois vers qui se détachent du reste par leur beauté et leur magie insurpassables. Le fait est que

Shakespeare a été soudainement emporté sur les ailes d'une suprême inspiration venue des hauteurs, qui l'a brusquement hissé sur les plus hauts sommets, pour le laisser retomber aussitôt, tout aussi brutalement, l'abandonnant à lui-même. On le voit, dans les vers suivants, faire appel à toutes ses ressources habituelles pour essayer de recouvrer un peu de la grandeur de cet envol, mais en vain, sauf en partie peut-être, dans un vers isolé. Il y a aussi ces quelques vers de Hamlet,

Absent thee from felicity awhile
And in this harsh world draw thy breath in pain²

qui jaillissent d'une rapide série d'incidents violents, mélodramatiques, mais dont la musique est tout à fait différente de celle qui les entoure, aussi puissante qu'elle puisse être. Ils viennent d'un autre plan, brillent d'une autre lumière : la fin de la phrase – « pour raconter mon histoire » – qui les relie au fil du drame, emporte la poésie sur la pente d'une inspiration inférieure. Ces vers n'ont pour nous aucun intérêt dramatique ; leur charme ne naît pas de l'histoire, mais serait le même partout et en toute circonstance. Nous sommes passés du particulier à l'universel, nous entendons la voix du moi cosmique ; c'est la réponse poignante de l'âme humaine, pas celle de Hamlet seulement, à la douleur et aux larmes de ce monde, et l'aspiration à quelque félicité au-delà. Les vers suivants de Virgile,

O passi graviora, dabit deus his quoque finem...
... forsan et haec olim meminisse juvabit³

ne sont qu'indirectement reliés à la tempête et au naufrage de la flotte d'Énée ; leur charme est singulier, universel et de tous les temps ; ici encore, c'est l'âme humaine qui parle, émue par l'inspiration plus vaste et plus profonde d'un senti-

ment cosmique; la pensée n'est qu'un moule où le sentiment se déverse, et le mental rationnel un instrument passif. Cela s'applique à beaucoup, voire à la plupart des vers d'inspiration distinctement « sur-mentale », ou en tout cas à ceux que nous pourrions appeler des « transmissions sur-mentales ». Même les vers qui, sans avoir une origine sur-mentale, touchent à la perfection et à un certain absolu, ont tendance à ressortir, sinon à se détacher complètement du reste du poème. Dans de longs passages hautement inspirés, ou dans de courts poèmes, on sent battre les ailes radieuses d'un Pouvoir et d'une Beauté suprêmes parmi d'autres oiseaux de lumière, brillant d'un même éclat, ou presque. Cependant, il est rare de trouver l'absolu de l'absolu – les plus hauts sommets ne sont pas souvent réunis. (...)

Quant à vos « doutes », je crois qu'ils sont dus à une certaine confusion dans l'emploi précis des mots « grand » et « beau ». En poésie la grandeur, pour être poétique, doit assurément être belle, au sens le plus large et le plus profond de ce terme. Mais le beau, par contre, n'est pas toujours grand. Prenons pour commencer les exemples que vous citez et qui, à mes yeux, ne sont pas tous d'une valeur égale. Les vers de Squire, par exemple, ne me paraissent pas mériter les plus hauts éloges. Un vers, « on rocks forlorn and frore », est superbe; le reste est élevé, éloquent, et suggère quelque chose de profond, mais sans plus; et surtout, on n'y trouve pas en général ce rythme qui touche l'âme et résonne en ses profondeurs, sauf en effet dans ce seul vers que j'ai cité; or sans ce rythme, il ne saurait y avoir de perfection absolue; un certain genre de perfection, oui, au rythme moins émouvant, mais même cela, je ne le trouve pas dans ces vers; la musique semble appartenir à ce que l'on pourrait appeler une puissante émotion intellectuelle. Quant aux vers de Dryden, le second en effet sonne juste, mais le premier est ingénieux, sans plus, de cette ingéniosité

pertinente, frappante et énergique qui abonde chez les poètes de cette époque, dont la poésie frappe l'intellect mais ne réussit pas, en général, à toucher en nous quelque chose de plus profond. Certes, il peut y avoir une ingéniosité divine ou en tout cas divinisée, mais il faut pour cela que l'intellect, après avoir trouvé quelque idée brillante, la transmette à un pouvoir supérieur qui la soulève et la transfigure. C'est parce que Pope et Dryden n'y réussissent pas toujours que j'ai dit autrefois qu'Arnold avait raison de qualifier leur œuvre de demi-poésie ; mais depuis, mon point de vue et mes sentiments se sont élargis, et je ne leur appliquerais plus cette formule – chez Dryden, surtout, il est des vers et des passages entiers qui touchent à de très hauts sommets ; néanmoins cette limitation, cette prédominance de l'intellect ingénieux nous font comprendre le trait d'Arnold. La seconde citation, de Tennyson⁴, est puissante et suggestive, mais dire que ces vers ont une absolue perfection serait exagéré – en tout cas, je n'y trouve pas ce que j'attends d'une telle perfection. Sans doute ont-ils, à leur manière, une « perfection absolue », perfection du langage, perfection musicale en tout cas, et son « moan of doves and murmur of bees »⁵ atteint aux sommets de l'excellence formelle. Quant à votre comparaison suivante, ne vous attendez pas à ce que je compare les mérites de ma propre poésie⁶ à ceux de Keats⁷ ; je dirai simplement que la substance des vers de Keats est des plus hautes et l'expression difficilement surpassable ; et même en ce qui concerne leur plan d'origine, il se situe au-dessus et non en-dessous de la frontière de la poésie « sur-mentale ». Les autres vers que vous citez ont leur perfection propre ; en certains on discerne l'influence d'en haut, tandis que d'autres touchent, en quelque sorte, le sur-mental d'en bas.

Mais où voulez-vous en venir ? Je ne crois pas avoir jamais dit que toute la poésie sur-mentale est supérieure à toute celle qui provient d'autres sources. Je parle de grandeur, et la gran-

leur du contenu compte certainement et garantit une certaine supériorité ; je parlais de la poésie en général, pas de vers ou de passages en particulier. Ce que je disais, en fait, c'est que l'art, au sens d'une parfaite maîtrise technique, d'une parfaite expression linguistique et musicale, n'est pas tout, et qu'il fallait aussi tenir compte de la grandeur et de la beauté du contenu poétique. On pourrait dire de Shakespeare qu'il n'était pas principalement un artiste, mais plutôt un grand créateur, bien qu'il ait développé un art original, surtout un art de la composition dramatique et de l'ornementation profuse ; mais son art est souvent loin d'être parfait. Chez Racine, en revanche, cette perfection ne fait jamais défaut ; Racine est l'artiste poétique accompli. Mais s'il fallait comparer leur poésie, celle de Shakespeare serait sûrement jugée la plus grande, plus grande par son amplitude, sa créativité prodigieuse, son pouvoir dramatique et les hauteurs qu'il atteint, la richesse de son inspiration, sa vision du monde, les cimes qu'il gravit et les profondeurs qu'il explore – bien qu'il plonge parfois en des abîmes de platitude que Racine eût abhorrée – et une splendeur née de la main de Dieu, une merveille sans pareille. Racine a lui aussi ses hauteurs, ses profondeurs et ses immensités, mais rien de comparable ; le poète en lui ne dépasse pas les limites de l'humain, il ne touche pas au plan de création surhumain. Mais tout ici dépend de la substance, et aussi de la grandeur et de l'intensité du langage, et non d'une beauté impeccable et d'une perfection de l'expression et du rythme qui, selon le principe de l'art pour l'art, devraient occuper le rang le plus élevé. (...)

J'en viens maintenant au Surmental, et à la question de savoir s'il y a en lui quelque chose de supérieur ou de plus absolument parfait, de plus parfaitement absolu que sur les plans inférieurs. S'il était vrai que l'on puisse atteindre au même absolu sur n'importe quel plan et par n'importe quel

type d'inspiration, que ce soit en poésie ou dans tout autre domaine d'expression de l'Un, alors il serait évidemment tout à fait inutile et superflu qu'un être humain s'efforce de s'élever jusqu'au Surmental ou au Supramental, et essaie de les faire descendre sur la terre; l'idée même de transformation serait absurde, puisqu'il serait possible d'avoir la « forme » parfaite et absolue où que ce soit, par des moyens et par une force purement terrestres. Cela me fait penser à X. et à son argument « logique » contre mon idée de la descente du Divin en nous et dans le monde, sous prétexte, je cite, que « le Divin étant ici, d'où descendrait-Il? » À quoi je réponds qu'effectivement le Divin est ici – encore qu'extrêmement bien dissimulé –, mais Il l'est en essence et n'a pas choisi de manifester tous Ses pouvoirs ou Son plein pouvoir dans la Matière, la Vie et le Mental. Il ne leur a même pas donné la capacité, s'ils restent ce qu'ils sont, de les manifester dans l'avenir, alors que sur les plans supérieurs cette manifestation existe déjà, et que si on les fait descendre de là, ils pourront se manifester pleinement ici-bas. Tous les plans ont leur propre pouvoir, leur beauté propre, une certaine forme de perfection réalisée, en dépit de leurs imperfections; Dieu est partout, manifestant l'un ou l'autre de Ses Pouvoirs, même si ce Pouvoir n'est pas absolu; et même si Sa face n'apparaît pas, les rayons et la multiple splendeur qui en émane illuminent effectivement les êtres et les choses à travers un voile, et apportent un peu de ce que nous appelons la perfection et l'absolu. Et pourtant, peut-être existe-t-il une plus parfaite perfection, pas du même genre, mais d'un genre supérieur, une plus entière révélation de l'absolu. On parlait jadis de Cela qui est plus haut que le plus haut, *parâtparam* : un suprême au-delà de ce qui est ou nous paraît suprême. De même que la Vie apporte quelque chose de plus grand que la Matière, le Mental quelque chose de plus grand que la Vie, ainsi le Surmental apporte quelque

chose de supérieur au Mental et le Supramental quelque chose de supérieur au Surmental – supérieur non seulement de par le caractère essentiel de ces plans, mais à tous égards, dans toutes ses parties et détails, et par conséquent dans toute sa création.

Mais vous pourriez fort bien répondre que chaque plan et ses créations sont beaux en eux-mêmes et possèdent leur propre perfection et qu'aucun n'est supérieur à l'autre. Qu'est-ce qui peut être plus parfait, plus grand et plus beau que les splendeurs et les merveilles de la Matière, l'or resplendissant du soleil, le charme éternel de la lune, la beauté et le parfum des roses ou la grâce du lotus, la crinière du Gange ou les flots céruléens de la Yamouna, les forêts et les montagnes, le bondissement des cascades, le silencieux scintillement des lacs, les reflets de saphir et le puissant grondement de l'océan et toutes les merveilles et miracles qui existent sur cette terre et dans l'immensité de l'univers matériel? Ces choses sont parfaites et absolues et rien ne saurait être plus parfait et plus suprêmement absolu. La vie et le mental ne peuvent les surpasser; elles suffisent et se suffisent à elles-mêmes; les bois de Brindâvan eussent été parfaits même si Krishna ne s'y était jamais promené. Il en va de même pour la Vie: le lion dans sa majesté et sa force, le tigre dans son énergie splendide et formidable, l'antilope dans sa grâce et sa vivacité, l'oiseau de paradis, le paon, l'appel et le chant des oiseaux, ont la perfection que crée la Vie, et l'homme pensant ne peut faire mieux; il est inférieur aux animaux si l'on considère leurs propres qualités, supérieur à eux seulement sur le plan mental, par sa pensée et son pouvoir de réflexion et de création: mais sa pensée ne le rend pas plus fort que le lion ou que le tigre, ou plus rapide que l'antilope, plus splendide que l'oiseau de paradis; le plus bel homme, la plus belle femme au monde ne sont pas plus beaux que l'animal dans son type

et dans ses formes les plus parfaites. Là aussi, on trouve une perfection et un absolu qu'aucune grandeur naturelle ne peut surpasser. Le Mental a lui aussi ses propres types de perfection et ses propres absolus. Quelle infusion de Surmental ou de Supramental aurait pu créer des philosophies plus parfaites en soi que les systèmes de Shankara ou de Platon, de Plotin, de Spinoza ou de Hegel, une poésie supérieure à celle de Homère, de Shakespeare, de Dante ou de Vâlmiki, une musique plus superbe que celle de Beethoven ou de Bach, une sculpture plus sublime que les statues de Phidias et de Michel-Ange, une architecture plus parfaitement belle que le Tâj Mahâl, le Parthénon, Borobudur, Saint-Pierre de Rome et les grandes cathédrales gothiques? On pourrait en dire autant des artisanats de la Grèce antique, du Japon et du Moyen Âge, ou de ces prouesses structurales ou techniques que sont les pyramides ou le barrage de la Dniepr, sans oublier les inventions modernes, paquebots ou automobiles. Sans doute, le mental humain ne se satisfait pas aussi facilement de la vie en général, ou de sa façon de traiter les problèmes de la vie, il en mesure toute l'imperfection, et on peut arguer que l'intrusion d'un principe supérieur aurait probablement une chance de produire quelque chose de mieux. Là encore, cependant, on trouve des perfections sectorielles, chacune complète et suffisante pour ses propres desseins, chacune parfaitement et absolument organisée au sein de son propre type, la société des termites par exemple, ou la structure sociale satisfaisante de la fourmilière ou la vie bien organisée de la ruche. Les animaux supérieurs se sont montrés moins remarquablement compétents que ces insectes, encore qu'un parlement de corbeaux pourrait passer une résolution déclarant que la vie de leur colonie est l'une des plus grandes merveilles de l'univers. À l'évidence, les sociétés grecque ou spartiate se jugeaient parfaites, le nec plus ultra de leur propre type, et la structure

sociale japonaise, sa culture et ses institutions harmonieuses, étaient tout à fait remarquables par leur parfaite organisation. On peut toujours varier le genre, créer de nouveaux types plus perfectionnés; en revanche, le progrès en soi, vers une plus grande perfection ou vers quelque absolu, est une idée que l'homme a longtemps chérie, mais que les faits et les événements récents ont cruellement démentis. Il y aurait peut-être une évolution, mais elle se bornerait à créer des formes nouvelles, introduirait de nouveaux principes de conscience, des modes originaux de création, mais pas une plus parfaite perfection. Dans les Anciennes écritures hébraïques, il est dit que Dieu créa tout dès l'origine, établit chaque chose dans son propre type, puis contempla Sa création et la trouva satisfaisante. Si notre conclusion est que le Surmental ou le Supramental n'existent pas, ou, s'ils existent, qu'ils ne peuvent descendre dans le mental, la vie et le corps ou agir sur eux, ou, s'ils y descendent et y agissent, ne peuvent apporter une perfection plus grande ou plus absolue dans tout ce que l'homme a réalisé, alors nous en serons réduits – à condition de modifier un peu les écritures et de dire que Dieu n'a pas mis six jours mais bien des âges pour accomplir Son œuvre – à une notion analogue, en principe en tout cas.

Une telle conclusion est assurément bancale et peu satisfaisante. L'évolution n'est pas seulement un phénomène matériel, une création de nouvelles formes de Matière, de nouvelles espèces d'objets inanimés ou de créatures animées, comme la science physique le concevait au départ : ce fut une évolution de la conscience, une manifestation de conscience émergeant d'un état d'involution, et donc une progression constante vers quelque chose de plus grand, de plus haut, de plus plein, de plus complet, dont l'ampleur et les capacités ne cessent de s'étendre – pour atteindre finalement à une perfection croissante, et, peut-être, à un absolu de conscience

qui ne s'est pas encore manifesté, un absolu de sa vérité et de son pouvoir de réalisation. La conscience mentale de l'homme est plus grande dans sa perfection, plus progressive dans sa quête de l'absolu que la conscience de l'animal, et la conscience de l'« overman », le sur-homme, si je puis l'appeler ainsi, sera évidemment plus parfaite encore, tandis que la conscience du supra-homme sera peut-être absolue. Certes, l'instinct animal est supérieur à l'instinct humain, et l'on peut dire qu'il est parfait et absolu dans son rayon limité et dans son propre genre. La conscience de l'homme a un rayon infiniment plus étendu, elle est plus apte à créer dans le Large, bien qu'elle soit moins automatiquement parfaite dans les détails de son ouvrage, plus laborieuse dans sa création de la perfection. Lorsqu'il se manifestera, le Surmental remédiera aux insuffisances de l'intelligence humaine, et le Supramental les éliminera complètement; ils remplaceront la perfection de l'instinct par celle, plus parfaite, de l'intuition, et l'automatisme de l'animal par l'action automatique, consciente et naturelle d'une gnose plus lumineuse et finalement d'une Conscience-de-Vérité intégrale. Après tout, c'est la conscience plus grande inhérente au mental qui nous permet de développer nos notions de valeur; et nous sommes en droit de penser que certaines valeurs qui nous semblent parfaites et absolues ont une qualité particulière, mais ce point de vue doit s'élargir, s'enrichir si nous voulons que notre perception des choses soit intégrale. Il n'est pas une seule conception mentale qui, séparée des autres, puisse être totalement vraie en soi; elle doit être complétée par d'autres qui paraissent différentes, même par celles qui, selon toute logique, semblent contradictoires mais qui, en réalité, élargissent ses vues et la mettent à sa juste place. Il est tout à fait vrai que la beauté des choses matérielles est parfaite en soi, et vous pourriez dire que la descente du Surmental n'ajouterait rien à la splendeur du soleil

ou à la beauté de la rose. Mais je dois vous faire remarquer, pour commencer, que la rose d'aujourd'hui est issue de l'églantine, de la rose sauvage; elle est en grande partie une création de l'homme dont le mental continue de créer de nouveaux modèles de ce type de beauté. De plus, c'est à l'esprit humain que ces choses paraissent belles, à sa conscience telle qu'elle s'est développée au cours de l'évolution, conformément aux valeurs que ce mental leur accorde et à sa sensibilité esthétique perceptive et parfois créative: le Surmental, comme je l'ai indiqué, a un sens esthétique supérieur et, quand il voit un objet, il voit en lui ce que le mental ne peut voir, en sorte que la valeur qu'il lui confère dépasse celle que le mental pourra jamais lui donner. Cela est vrai de sa perception, cela peut l'être aussi de sa création – sa création de beauté, sa création de perfection, son expression du pouvoir de l'absolu.

Telle est en substance la réponse à votre objection, mais en pratique celle-ci demeure valable; car l'intervention d'un pouvoir venu des plans au-dessus du mental peut fort bien, pour le moment, n'être qu'une influence occasionnelle, se traduisant par un vers ou un passage ou au plus par un nouveau genre, un nouveau style poétique encore imparfaitement développé, dont le contenu aurait sans doute plus d'ampleur, dont les suggestions seraient plus hautes ou plus riches, mais dont les éléments essentiels, le mot et le rythme, ne seraient pas intrinsèquement supérieurs. On ne pourrait donc affirmer qu'ils apportent une perfection plus parfaite ou un absolu plus total. Peut-être y parvient-elle parfois, mais pas aussi largement ni avec un pouvoir assez complet et assez imposant pour que tous puissent le reconnaître. Mais c'est, peut-être, parce que ce n'est encore qu'une intervention dans le mental, qu'une touche, une influence partielle, au plus une légère infiltration; il n'y a pas eu de descente générale ou massive ou, si une descente fondamentale de ce genre s'est produite dans un

ou deux esprits, elle ne s'est pas complètement organisée ou appliquée dans toutes les directions; il n'y a pas eu transformation absolue de l'être tout entier, de la conscience tout entière, de la nature tout entière. Vous dites que si le Surmental possède une conscience supérieure et une perception esthétique plus développée, il doit aussi apporter une forme plus parfaite. Cela serait vrai sur le plan du Surmental lui-même : s'il existait un langage surmental créé par le Surmental, utilisé par des êtres surmentaux échappant aux limitations du principe mental et aux turbidités du principe de vie, des êtres qui ne se heurtent pas à la résistance de l'inertie de la Matière, à la demi-lumière de l'ignorance et au Mur noir de l'Inconscient qui nous encercle, alors en effet toutes choses pourraient être transmuées. Une poésie plus parfaite et plus absolue verrait le jour et se manifesterait non seulement par bribes et dans certaines limites mais constamment, dans des genres innombrables et dans la totalité de sa création : car le Surmental est une conscience cosmique dont la perception et l'action globale tendent à porter chaque chose jusqu'à ses extrêmes possibilités; ce qui manquerait à cette création surmentale serait probablement une complète harmonisation de tous les possibles; pour cela, l'intervention de la Conscience-de-Vérité la plus haute, le Supramental, est indispensable. Mais à présent l'intervention du Surmental doit prendre pour champ et pour moyen d'expression le mental, la vie et la Matière, œuvrer dans les conditions qu'ils lui imposent, accepter leurs lois et leurs méthodes fondamentales; les siennes ne pourront pénétrer que sous une forme initiale ou partielle entravée par le mélange mental et vital prédominant. Lorsqu'elle pénètre le mental humain, l'intuition subit un changement; elle devient ce que nous pourrions appeler une intuition mentale ou vitale, ou une intuition agissant inconsciemment dans les choses physiques : cette action peut atteindre à une certaine perfection,

à une sorte d'absolu, mais d'ordinaire elle est immédiatement revêtue, dans le mental ou le vital, de la substance correspondante qui la reçoit, et elle se trouve ainsi limitée, détournée de son but ou interprétée de travers; elle devient une demi-intuition ou une fausse intuition, et si sa lumière et son pouvoir donnent en effet un plus grand pouvoir à la connaissance et à la volonté, ils engendrent aussi de plus grandes possibilités d'erreur. La vie et le mental, en intervenant dans la Matière, n'ont réussi qu'à en vitaliser ou en mentaliser de petites parties, à produire et développer des corps vivants, ou des vies et des corps pensants, mais ils ne sont pas parvenus à opérer une transformation complète ou générale de l'ignorance de la vie, de l'inertie et de l'inconscience de la Matière; pour une large part les mentals, les vies et les formes qu'ils occupent restent subconscients ou inconscients, ou sont encore dans l'ignorance, comme le mental humain lui-même, ou mus par des forces subconscientes. Le Surmental, s'il descend, ira certainement plus loin dans cette direction, effectuera une plus grande transformation de la vie et des fonctions corporelles autant que du mental, mais il n'aura probablement pas le pouvoir d'accomplir une transformation intégrale; car le Surmental n'est pas la conscience suprême et ne porte pas en lui la force suprême; bien que différent du mental dans son principe et sa méthode d'action, c'est seulement un mental d'un genre supérieur, qui utilise l'intuition pure, l'illumination et la pensée la plus haute comme ses auxiliaires ou ses intermédiaires; il est l'instrument des possibilités cosmiques et non leur maître. Il n'est pas la Suprême Conscience-de-Vérité; c'est seulement une lumière et un pouvoir intermédiaires.

En poésie, le Surmental doit utiliser un langage élaboré par le mental, pas un langage qui lui serait propre et pourrait donc recevoir et exprimer sa lumière et sa vérité plus hautes, ses pouvoirs extra-ordinaires, ses formes de grandeur,

de perfection et de beauté. Il ne peut que pousser jusqu'à ses extrêmes limites et intensifier au maximum ce moyen d'expression pour ses propres usages, sans parvenir à changer fondamentalement sa loi et sa méthode typiquement mentales; il doit s'y conformer tout en essayant de les rehausser, les approfondir, les élargir. C'est peut-être une transformation fondamentale de ce genre que Mallarmé et d'autres poètes ont essayé ou essaient d'effectuer, au risque d'être profondément, voire impénétrablement obscurs, ou splendidement incompréhensibles. Il existe à ce sujet un autre point de vue qui vaut la peine d'être développé. Il suppose que les poètes sont des hommes de génie dont la conscience, d'une façon ou d'une autre, a atteint une intensité conceptuelle et expressive supérieure à ce que les hommes ordinaires peuvent espérer acquérir – bien qu'ils s'y efforcent et fassent preuve parfois d'un certain talent poétique, et s'expriment dans un langage puissant qui s'impose, mais pour un temps seulement. J'ai dit que le génie naît de l'intervention ou de l'influence d'une conscience supérieure au niveau mental habituel, d'une lumière et d'un pouvoir qui le dépassent; un homme ordinaire peut avoir des traits de génie dus à ce genre d'intervention, mais seule une minorité a cette expérience rare de voir une partie de sa conscience façonnée en sorte qu'elle puisse servir de moyen d'expression normal à cette lumière et cette force plus grandes. Mais cette intervention d'une conscience supérieure prend des formes différentes. Dans certains cas elle peut apporter, non cette conscience elle-même, mais un substitut, un mouvement mental plus élevé qui donne un reflet du caractère et des qualités du mouvement sur-mental. Il existe de pareils substituts pour l'expression de la Pensée supérieure, de l'Illumination, de l'Intuition pure qui donnent de grands ou de brillants résultats, mais ils ne constituent pas le corps même de la conscience supérieure. Il peut y avoir aussi

des mouvements mélangés, où la pleine puissance du mental se mêle aux éclairs du sur-mental, et parfois même, à un rayonnement prolongé. Enfin, il peut y avoir de rares descentes de cette conscience elle-même, mais en général elles sont brèves, bien qu'elles puissent avoir une large influence et produire de longs passages d'une poésie inspirée. Tout cela est perceptible, mais le mental ordinaire a du mal à faire ces distinctions, même à sentir la chose, et plus de peine encore à la saisir de façon claire et intelligible. Il faut avoir vécu soi-même dans cette lumière ou avoir senti en soi ses éclairs pour pouvoir la reconnaître quand elle se manifeste chez les autres. Les erreurs de jugement sont ici très fréquentes. Ce rayonnement de la lumière supérieure nous échappe bien souvent complètement, même quand il est sous nos yeux. On pense alors, et l'on se dit : «Tiens, voilà de la très grande poésie.» (...)

Aussi nous faut-il renoncer à accepter in extenso la théorie de l'art pour l'art. Nous devons admettre que notre proposition – à savoir que tous les genres poétiques et les différents niveaux d'inspiration sont égaux dans leur absolue perfection –, ne s'applique qu'à tout ce qui contient en soi un peu de cette quintessence de la plus haute poésie. Un langage et un rythme parfaitement accomplis, une technique souveraine, ne suffisent pas ; il y faut une certaine envolée, et pas seulement une agilité et une grâce sans défaut. La poésie qui provient des plans au-dessus du mental, ou du Surmental lui-même, doit toujours posséder cette qualité essentielle dans sa nature même, bien qu'en raison des conditions et des circonstances de son intervention et du caractère limité de son action, elle ne la possède que rarement dans toute sa plénitude, de façon absolue. La poésie peut s'ouvrir ainsi à de nouveaux domaines de vision, d'expérience et de sentiment – surtout la poésie spirituelle et la poésie mystique la plus haute, avec toutes leurs possibilités inépuisables –, qu'une inspiration plus mentale ne pourrait

voir et exprimer aussi puissamment et complètement, sauf en ces rares instants où un pouvoir des plans sur-mentaux vient à son secours; elle peut en recevoir de nouveaux rythmes, un langage plus intense; mais tant que ce n'est qu'une intervention du mental, on ne peut s'attendre à plus. Par ailleurs, si nous considérons les choses de plus près, de manière plus subtile, nous verrons peut-être que les plus grands vers et passages de la littérature mondiale ont cette touche du Surmental ou un peu de son pouvoir, et qu'ils apportent une atmosphère, une lumière profonde ou exceptionnelle, une amplitude de vol. Et si le Surmental, au lieu de seulement intervenir, descendait et s'emparait entièrement du mental pour le transformer, cela nous donnerait un premier aperçu de ce que pourrait être une poésie plus haute, plus large, plus profonde – plus constamment absolue – que toutes celles que notre humanité nous a léguées. Une ascension, une évolution de toutes les activités du mental et de la vie ne sont pas impossibles.

20.11.1946

L'aesthesis du Surmental

Il faudrait sans doute ajouter quelques mots à propos de la « note » sur-mentale en poésie et de l'*aesthesis* du Surmental; mais ce sont là justement des sujets difficiles à traiter avec précision et d'une façon satisfaisante pour l'intellect qui exige des formules claires et catégoriques.

Je ne suis pas sûr de pouvoir dire pourquoi tel vers ou tel passage possède à mes yeux l'empreinte ou la note sur-mentale, et pourquoi tel autre en est privé. (...) C'est un sentiment intuitif, la reconnaissance de quelque chose qui nous est familier, dont on a eu soi-même l'expérience ou la perception profonde, et que l'on retrouve dans le contenu

et dans le rythme, parfois seulement dans l'un ou dans l'autre; c'est comme une résonance intérieure qui s'impose indiscutablement. On peut ensuite bâtir une théorie, essayer de décrire en quoi consiste le caractère sur-mental de ce vers, mais je doute qu'une définition, qu'une construction mentale de ce genre puisse être applicable dans tous les cas. Vous parlez entre autres du sens de l'Infini et de l'Un dont les plans sur-mentaux sont entièrement pénétrés; mais ce sens n'est pas nécessairement explicite dans l'expression poétique sur-mentale ou dans le contenu d'un vers particulier; la poésie sur-mentale peut certes l'exprimer mieux que toute autre forme poétique, mais elle peut aussi se tourner vers des choses complètement différentes. Cette touche sur-mentale, je la trouve sans aucun doute dans les vers suivants de Shakespeare :

Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain

Je la trouve à la fois dans le contenu, dans le rythme et dans le sentiment. Pour autant, Shakespeare ne nous donne pas ici le sens de l'Un et de l'Infini. Comme dans ses autres vers où vibre cette même note, et comme toujours d'ailleurs, il nous parle de la vie, des émotions et réactions vitales, ou des pensées qui surgissent du mental-de-la-vie sous la pression de la vie. Ce qui fait l'originalité de ce genre poétique, ce n'est pas une stricte conformité à une vision transcendantale des choses, mais quelque chose par-dérrière qui n'appartient pas à la conscience mentale, vitale ou physique; c'est aussi une qualité ou un pouvoir du verbe et du rythme qui aident à faire ressortir ce quelque chose de plus profond. Si je devais choisir dans la poésie européenne les vers qui suggèrent le plus cette descente presque directe de la conscience du Sur-mental, je citerais peut-être en premier le vers de Virgile sur

« les larmes dans les choses mortelles » :

Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.⁸

et celui-ci de Shakespeare,

In the dark backward and abysm of Time⁹

ou encore, de Milton,

Those thoughts that wander through eternity.¹⁰

On pourrait aussi inclure ce vers de Wordsworth,

The Winds come to me from the fields of sleep.¹¹

Il en est d'autres encore, moins intellectuels, plus chargés d'émotion ou simplement descriptifs, de Marlowe :

Was this the face that launched a thousand ships,
And burnt the topless towers of Ilium?¹²

S'il était possible d'extraire et de décrire la qualité et le « quelque chose » de subtil qui caractérisent le langage, le rythme et le sentiment inhérents à ces vers, et qui nourrissent leur substance, on pourrait se faire une idée mentale approximative de la nature de la poésie sur-mentale.

Le Surmental n'est pas à proprement parler une conscience transcendante – cette épithète s'appliquerait mieux à la conscience supramentale et au Satchidânanda [Plan où l'Être, la Conscience et le Délice ne font qu'un], encore qu'il soit tourné vers ce plan et en reçoive parfois une influence, et transcende effectivement notre mentalité ordinaire. Bien qu'il

soit pour nous « supraconscient » quand il s'exprime dans tout son pouvoir originel et ne s'appuie pas sur le mental, ou n'en devient pas une partie, le Surmental est plus exactement une conscience cosmique, la base même du cosmique tel que nous le percevons, le comprenons ou le sentons. Il se tient derrière chaque particularité du cosmos, car il est la source de toutes les réalités et possibilités mentales, vitales et physiques qui en sont des dérivations et des variations mineures et dégradées et n'ont pas, sauf dans certaines formations et activités du génie et dans certains intenses dépassements de l'humain, la qualité ou le pouvoir inhérents au Surmental. Néanmoins, du fait qu'il se tient comme derrière un voile, quelque chose peut traverser ce voile ou briller au travers, fût-ce d'une faible lueur, et c'est ce qui lui donne sa note ou son empreinte surmentale. Cela n'arrive pas très souvent, à moins que l'on n'ait fendu, percé ou au moins largement entrouvert le voile et aperçu le visage de ce qui se tient au-delà, vécu dans sa lumière ou établi une relation constante avec cela. Nous pouvons aussi y puiser de temps à autre sans qu'il soit besoin de nous hausser jusqu'à ce plan, à condition d'avoir établi une ligne de communication entre la conscience supérieure et la conscience ordinaire. Ce qui en descendra sera peut-être très diminué, mais possédera néanmoins un élément de cette conscience. Le lecteur habituel de poésie qui n'a pas eu cette expérience, ne sera pas en général capable de faire la différence, mais il pourra sentir la présence de quelque chose d'extraordinairement beau, profond, sublime ou inhabituel – ou au contraire il s'en écartera comme de quelque chose de trop éthéré ou d'outrancier. (...)

Cette poésie a pour caractère essentiel ce « quelque chose » dont j'ai déjà parlé et qui ne provient pas originellement du mental, de l'émotion vitale ou de la vision physique, mais du Moi et de sa conscience cosmiques, et les choses, dès lors,

ne sont pas vues comme le mental, le cœur ou le corps les voient, mais comme cette conscience plus grande les éprouve, les voit ou y réagit. Dans la transmission surmentale directe, ce quelque chose derrière le voile est en général poussé au premier-plan, ou s'en rapproche, par une combinaison de mots suggérant un sens plus profond ou par la force d'une image ou, surtout, par une intonation et un rythme qui dans leurs vastes remous, leur longue marche ou leur marée puissante nous rapportent quelque chose de ces profondeurs. Parfois, cela reste comme en attente, et seulement suggéré; il faut donc que se crée un sentiment subtil de ce qui n'est pas concrètement exprimé pour que le lecteur puisse le ressentir. Cela se produit le plus souvent quand il y a juste une allusion ou une note qui fait pression sur quelque chose qui n'aurait autrement qu'une valeur poétique mentale, vitale ou physique, sans que nous puissions voir le corps du pouvoir sur-mental à travers le voile – tout au plus un frémissement ou une vibration, une lueur ou un aperçu. Dans les vers que j'ai choisis, le rythme a toujours une qualité inhabituelle – le vers de Virgile en est un magnifique exemple – souvent manifeste dans l'architecture sonore et constamment présente dans l'intonation et l'association des sons qui s'unissent dans le vers avec une grâce infailible. Cela tient également à un choix inspiré ou à un rapprochement original de mots qui a le pouvoir d'imposer au mental une perception plus profonde, comme dans le « *sunt lacrimae rerum* » de Virgile.

Notons que ce vers, traduit en anglais, devient incongru et maladroit, comme le serait la traduction de la plupart des plus beaux versets du Rig-Véda; et c'est précisément parce que, dans la langue d'origine, ce sont des tournures nouvelles et particulièrement heureuses, des découvertes d'une expression inattendue et souveraine qui défie toute traduction. Si vous observez comment, dans le vers de Shakespeare,

And in this harsh world draw thy breath in pain

les mots et les sonorités sont structurés et associés de telle sorte que le mental et plus encore les nerfs et les sens subtils soient amenés à ressentir l'absolue difficulté et la douleur de vivre pour l'âme qui a pris conscience de la misère du monde, vous comprendrez comment fonctionne cette technique. Ici comme ailleurs, le corps et l'âme même de la chose vue ou sentie surgissent en pleine lumière. Ces traits dominants se retrouvent dans d'autres vers que je n'ai pas cités – chez Leopardi,

L'insano indegno mistero delle cose¹³

ou chez Wordsworth,

Voyaging through strange seas of thought, alone¹⁴

Le vers de Milton [« those thoughts that wander through eternity »] doit toute sa beauté au choix du mot « wander » associé à « through eternity »; s'il avait choisi un autre mot, ce n'aurait pas été un vers sur-mental, le sens extérieur eût-il été identique. Prenons maintenant cette strophe de Shelley :

We look before and after
And pine for what is not :
Our sincerest laughter
With some pain is fraught ;
Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.¹⁵

C'est de la parfaite poésie, la mélodie la plus exquise qui soit, des mots d'une grande beauté, une émotion poignante inégalée, mais on n'y trouve pas l'empreinte ou la note de

l'inspiration sur-mentale : c'est le mental et le coeur et l'émotion vitale qui, suprêmement exaltés, répondent aux accents de l'inspiration psychique. Le rythme a le même caractère, c'est un mouvement direct, franc, lucide et lumineux qui jaillit avec limpidité de la source psychique. On retrouve cette qualité dans un autre court poème lyrique de Shelley qui est peut-être le plus pur exemple de l'inspiration psychique dans la poésie anglaise :

I can give not what men call love ;
 But wilt thou accept not
 The worship the heart lifts above
 And the Heavens reject not, –
 The desire of the moth for the star,
 Of the night for the morrow,
 The devotion to something afar
 From the sphere of our sorrow?¹⁶

Voilà des vers d'une absolue beauté, mais d'où la note surmentale est absente.

Dans les autres vers que j'ai cités, ce sont réellement le verbe et le rythme du Surmental qui ont été dans une certaine mesure transmis ; mais il est évident que toute la poésie surmentale n'est pas issue du Surmental. Elle provient plus souvent de la Pensée supérieure, du Mental illuminé ou de l'Intuition pure – qui diffère de l'intuition mentale, assez fréquente dans la poésie qui ne dépasse pas le niveau mental. Le langage et le rythme de ces plans surmentaux peuvent être très différents de ceux qui appartiennent en propre au Surmental. Le Surmental, en effet, pense globalement. Sa pensée, son émotion, sa vision ont une hauteur, une profondeur et une vastitude, ou toutes ces qualités réunies : pour reprendre l'expression védique à propos du Feu, le Divin Messenger, le Surmental parcourt le Vaste pour rapporter les Richesses di-

vines et son verbe et son rythme ont en eux cette immensité. La Pensée supérieure avance d'un pas puissant, souvent les pieds nus, et se meut dans une lumière bien délimitée : elle possède le plus souvent un pouvoir, une mesure, une dignité divines. Le Mental illuminé jaillit tel un torrent brillant de mots révélateurs ou dans la lumière d'images foisonnantes, parfois surchargé de révélations, parfois dans une houle étincelante. L'Intuition est souvent pareille à l'éclair illuminant un seul point, un seul espace, une seule scène de sa vision totale et miraculeuse qui surprend le regard intérieur et le plonge dans l'extase ; son rythme a une musique décisive, infaillible qui ne laisse aucune note essentielle inouïe, et, généralement, se manifeste par un seul trait fulgurant. Cependant, ce ne sont là que des caractéristiques générales ou dominantes ; il existe d'innombrables variations. Par ailleurs, certaines inspirations se mêlent parfois, divers niveaux se mêlent, se combinent, chacun modifiant la musique de l'autre, et une transmission surmentale peut contenir ou apporter tout le reste.

*

L'*aesthesis* est une réaction de la conscience – mentale, vitale et même corporelle – à un certain élément dans les choses que l'on pourrait appeler leur saveur, *rassa* ; passant à travers le mental ou les sens ou les deux, celle-ci éveille la délectation vitale de la saveur, *bhoga*, qui, à son tour, peut nous éveiller, peut même éveiller notre âme à quelque chose de plus profond et de plus fondamental encore que le simple plaisir et la simple délectation : l'éveiller à quelque forme du délice de l'existence de l'Esprit, à l'*Ânanda*. La poésie, comme tous les autres arts, aide à la recherche de ces choses, de cette *aesthesis*, ce *Rassa*, ce *Bhoga*, cet *Ânanda*. Elle nous apporte le *Rassa* du mot et du son mais aussi de l'idée, et

à travers elle, le délice des choses que le mot, le son et la pensée expriment : une image mentale, vitale, et parfois spirituelle de leur forme, de leur qualité, de leur impact ou même, si le poète est assez puissant, de leur essence universelle, leur réalité cosmique, leur âme la plus profonde, l'esprit qui demeure en elles comme il demeure en toutes choses. La poésie peut accomplir quelque chose de plus grand encore, mais elle doit au moins réaliser cela, fût-ce dans une toute petite mesure, si elle veut mériter son nom. Par conséquent, l'*aesthesis* est l'essence même de la poésie, comme elle l'est de tout art. Mais ce n'est pas l'unique élément, et l'*aesthesis* non plus ne se limite pas à une réceptivité poétique et artistique; elle s'étend à tout ce qui existe en ce monde : il n'y a rien que nous sentions, pensions ou dont nous ayons l'expérience qui ne puisse susciter une réaction esthétique dans notre être conscient. D'ordinaire, nous supposons que l'*aesthesis* est concernée par la beauté, et c'est en vérité sa préoccupation majeure, mais elle s'intéresse à bien d'autres choses également. C'est l'Ânanda universel qui est la source de cette *aesthesis*; or, l'Ânanda universel possède à l'origine trois formes principales : la Beauté, l'Amour et le Délice, le délice de toute existence, le délice dans les choses, dans toutes les choses. L'Ânanda universel est l'artiste et créateur de l'univers, il est le témoin de sa propre création, il en fait l'expérience et en goûte la joie. Dans la conscience inférieure il crée les couples de contraires : le sens de la laideur et le sens de la beauté, la haine, la répulsion et le dégoût aussi bien que l'amour, l'attirance et l'affection, le chagrin et la douleur aussi bien que la joie et le délice; et entre ces dualités, ou comme un fond gris, existe une tonalité générale de neutralité et d'indifférence née de l'insensibilité universelle en laquelle sombre l'Ânanda dans l'obscur négation de lui-même au fond de l'Inconscient. Telle est la sphère de l'*aesthesis* : sa

réaction la plus terne est l'indifférence, la plus vive est l'extase. L'extase est le signe d'un retour à l'Ânanda suprême et originel. La poésie et l'art souverains sont ceux qui nous apportent quelque reflet de cette suprême tonalité de l'extase. Car à mesure que la conscience plonge depuis les plans les plus hauts et traverse les diverses gradations jusqu'à sombrer dans l'Inconscience, elle perd progressivement de son pouvoir et de son intensité, intensité d'être, intensité de conscience et de force, intensité du délice dans les choses et du délice dans l'existence. C'est le signe général de cette descente de la conscience. De la même manière, ces intensités croissent à mesure que nous nous élevons vers le Plan suprême. Quand nous gravissons les échelons par-delà le Mental, des valeurs de plus en plus hautes et vastes remplacent les valeurs de notre conscience mentale, vitale et corporelle limitée. L'*aesthesis* participe à cette intensification de nos capacités. La capacité d'éprouver du plaisir ou de la peine, de l'aversion ou de la sympathie, est relativement faible aux niveaux mental et vital ordinaires; nos extases sont limitées et de courte durée; ces tonalités surgissent d'un fond neutre qui tend constamment à les réabsorber. À mesure qu'elle pénètre les plans sur-mentaux, l'*aesthesis* ordinaire se change en un pur délice et peut alors éprouver une extase haute, large, profonde et durable. Le fond n'est plus une neutralité générale, mais une aise et un bonheur spirituels purs où ressortent les tonalités spéciales de la conscience esthétique, ou dont elles surgissent. C'est le premier changement fondamental.

Un autre changement a lieu durant cette phase de transition : une tendance à l'universalisation qui remplace les isolements, les généralités et les dualités conflictuelles de la conscience inférieure. C'est dans le Surmental que l'expérience d'une beauté, d'un amour et d'un délice universels trouve son premier fondement solide. Cette beauté, cet amour et ce délice

peuvent se manifester aux niveaux mental et vital avant même que ces plans aient été touchés ou influencés par la conscience spirituelle, mais ce qui dans le Surmental est une expérience constante, est ici vécu de façon fugitive, dans un domaine particulier ; cela ne touche pas l'être tout entier. Ce sont des aperçus et non un changement de vision ou un changement de la nature. L'artiste, par exemple, peut regarder des choses tout à fait banales, misérables ou laides, voire repoussantes pour notre perception ordinaire et voir en elles et en exprimer la beauté, et le délice qui l'accompagne. Mais c'est par une sorte de grâce faite à la conscience de l'artiste, et cette grâce se limite à son art. Dans la conscience sur-mentale, et surtout dans le Surmental, ces choses deviennent de plus en plus la loi de la vision et la loi de la nature. Où que l'homme spirituel surmental se tourne, il voit la beauté universelle effleurant et rehaussant toutes choses, s'exprimant à travers elles, les façonnant en le champ ou les objets de sa divine *aesthesis* ; un amour universel émane de lui et se répand sur tous les êtres ; il sent la Félicité qui a créé les mondes et les soutient, et tout ce qui est, exprime pour lui ce Délice universel, chaque chose en est constituée, en est une manifestation, est modelée à son image. Cette *aesthesis* universelle de beauté et de délice n'ignore pas, et n'est pas incapable de saisir les différences et les oppositions, les gradations ; mais, pour commencer, elle en tire un Rassa et ce Rassa amène la joie et la délectation, Bhoga, et enfin le contact ou la descente massive de l'Ânanda. Il voit que toute chose a un sens, une valeur, une signification plus profonde et intégrale qui lui est propre, et que le mental ne voit pas car il s'attache à sa vision, à ses contacts et ses réactions superficiels. Quand une chose exprime parfaitement ce pour quoi elle a été créée, cette plénitude s'accompagne du sens de l'harmonie et de la perfection artistique ; même à ce qui est discordant elle donne une place dans le système de concordances cosmiques,

et ces discordes s'intègrent à une vaste harmonie; or là où règne l'harmonie, naît le sens de la beauté. Dans la forme elle-même, indépendamment de sa signification, la conscience surmentale voit l'objet dans une totalité qui modifie l'effet de la forme sur celui qui la perçoit, bien que la forme elle-même ne change pas. Elle voit les lignes et les masses et le dessin sous-jacent invisibles à nos yeux physiques et qui échappent même à la vision mentale la plus pénétrante. Chaque forme devient belle pour cette conscience qui a de la beauté une perception plus large et plus profonde que celle qui nous est d'ordinaire accessible. Le Surmental, par ailleurs, voit et pénètre directement l'âme de chaque chose et pas seulement la forme ou la signification qu'elle revêt pour le mental ou pour la vie; aussi perçoit-il non seulement la vraie vérité de cette chose mais en goûte le délice. Il voit aussi l'Esprit un en tous, voit partout le visage du Divin – et il ne peut y avoir de plus grand Ânanda que cela; il sent cette unité avec tous les êtres, cette sympathie, cet amour pour tous, cette béatitude du Brahman. Dans son expérience la plus haute, la plus intégrale, il voit toutes choses comme si elles étaient faites de la substance même de l'existence, de la conscience, du pouvoir, et pour lui chaque atome est saturé et constitué de ce Satchidânanda. L'*aesthesis* du Surmental y participe et y réagit à sa manière; car ces choses ne viennent pas seulement comme des idées dans le mental ou comme une vision-de-vérité, mais sont une expérience de tout l'être, et une réponse intégrale est non seulement possible, mais au-delà d'un certain niveau, impérative.

J'ai dit que cette *aesthesis* répond non seulement à ce que nous appelons la beauté, aux belles choses, mais à toute chose. Nous faisons une distinction entre la vérité et la beauté; mais il peut y avoir une réponse esthétique à la vérité également, une joie dans sa beauté, un amour né de son charme, un ravissement dans sa découverte, une passion quand on l'embrasse, une

joie esthétique quand on l'exprime, la satisfaction de l'amour dans le fait de la donner aux autres. La vérité n'est pas qu'un énoncé aride de faits ou d'idées par un intellect pour un autre intellect, elle peut être une découverte splendide, une révélation enivrante, une « beauté qui est une joie pour toujours ». Le poète peut être lui aussi un chercheur et un amant de la vérité, comme il est un chercheur et un amant de la beauté. Il peut sentir une joie poétique et esthétique dans l'expression du vrai comme dans l'expression du beau. Sa formulation de la vérité n'est pas qu'intellectuelle ou philosophique : c'est la vision qu'il a de sa beauté, de son pouvoir, l'extase qu'il éprouve à son contact, la joie qu'elle lui donne, c'est tout cela qu'il essaie de transmettre par des mots et des rythmes d'une absolue perfection. S'il a cette passion en lui, même un énoncé philosophique de la vérité peut, entre ses mains, s'emplier de ce sens chargé de pouvoir, de force, de lumière, de beauté. À certains niveaux du Surmental, là où l'élément mental prédomine sur l'élément gnostique, la distinction entre vérité et beauté demeure valide. En fait, l'une des fonctions majeures du Surmental est de faire la séparation entre les principaux pouvoirs de la conscience et de donner à chacun son plein développement et sa pleine satisfaction, d'exprimer son entière puissance et son entière signification, son âme propre et son corps révélateur, et de l'emmener aussi loin que possible sur son propre chemin. Il peut se saisir de chacun des pouvoirs humains et lui donner sa pleine capacité, son plus haut développement : l'intellect atteint alors à son austérité la plus absolue, la logique à sa plus stricte cohérence, la beauté à la plus splendide passion de sa forme lumineuse, et la conscience qui l'éprouve à une extase des plus haute et profonde. Le Surmental peut créer une poésie pure et parfaite dont l'intellect est incapable de sonder les profondeurs ni de saisir tout le sens, et qu'il lui est encore plus impossible de mentaliser et d'analyser.

Telle est la fonction du Surmental, mener chaque possible à son aboutissement suprême et lui bâtir son propre royaume. Mais – et c’est une autre forme de son action – il peut aussi voir et penser et créer globalement, massivement, unissant ce qui est séparé, réconciliant les contraires. À ce niveau, la vérité et la beauté ne deviennent pas seulement des compagnons de chaque instant : contenus l’un en l’autre, ils sont inséparablement unis ; le vrai y est toujours beau et le beau toujours vrai. Certes, leur plus haute fusion se produit dans le Supramental, mais le Surmental, à son sommet, attire suffisamment la lumière supramentale pour voir ce que le Supramental voit et pour faire ce qu’il fait, bien que sur un plus bas registre et avec une vérité et un pouvoir moins absolus. À un niveau inférieur, il se peut que le Surmental utilise le langage de l’intellect pour transmettre, dans la mesure où ce langage en est capable, son sens et son message plus vastes ; mais sur ses sommets le Surmental utilise son propre langage et donne à ses vérités leur expression la plus haute, et aucun langage intellectuel, aucune poésie du mental ne peut égaler ou même approcher ce pouvoir et cette beauté. Dans ce cas, votre devise intellectuelle selon laquelle la poésie n’existe que par sa qualité esthétique et n’a cure de la vérité, ou que celle-ci doit dépendre de l’*aesthesis* pour devenir poétique, perd ici tout son sens. Car sur ce plan la vérité elle-même est la Poésie suprême et n’a qu’à apparaître pour se révéler dans toute sa beauté à la vision, l’ouïe, la sensibilité de l’âme. C’est là que demeure, c’est de là que jaillit le mystère du Mot infailible, le rythme souverain et immortel, le sens et la parole absolus.

Traduction des poèmes cités dans *La Poésie Future*

Première Partie

CHAPITRE 4

1. « Il n'est pas une joie que nous donne le monde
qui se puisse mesurer à celle qu'il nous arrache. »
2. « Dieu est dans son ciel,
tout va bien dans le monde, »
3. « Lui, Seigneur de toutes choses, d'un œil égal
voit le héros périr et le moineau abattu d'une balle. »
4. « Toi qui es venu en ce monde transitoire et malheureux, tourne-toi
avec amour vers Moi. »

CHAPITRE 20

1. « Tu as dressé une barrière dans ton être et ce moi dont tu t'es coupé,
tu l'appelles alors en myriades de notes. Cette séparation d'avec toi-
même a pris corps en moi. L'hymne grandiose de toi et moi s'est
répandu par tout le ciel. L'air vibre du chant de toi et moi et tous les
âges qui passent sont le jeu de cache-cache de toi et moi... »
2. « De l'orbe trop immense de son destin, »
3. « Hors du berceau qui tangué infiniment,
Hors de la gorge de l'oiseau moqueur, la navette musicale,
Hors de la minuit du Neuvième mois, »

4. « Survolant la houle rauque de la mer,
ou voletant dans le jour parmi les églantiers,
je vis, j'entendis par instants le dernier, le seul, l'oiseau-il,
l'hôte solitaire de l'Alabama. »
5. « Là – dans la région de l'Égalité, dans le monde de la Liberté
affranchi de limites, dressé tel un pic majestueux dans les cieux
au-dessus des nuées –
Caché d'en bas, mais très clairement visible pour tous ceux qui
pénètrent dans cette région – Il apparut, Lui, l'Éternel. »
6. « Comme l'on ouvre une porte après une longue réclusion – ainsi,
échappant à tes plans et tes desseins... »
7. « Sortant de toutes les chambres couvertes de miroirs de ton moi
(grandioses, pour sûr, mais ô combien lugubres!) où tu as vécu
jusqu'à ce jour... »

CHAPITRE 21

1. « Le plus profond de notre cœur avec une suprême douceur. »
2. « Si pure qu'elle salue les soleils,
la voix de l'un pour la multitude,
et qui réjouit la multitude
car elle est la voix de leur esprit qui est un. »
3. « Iras-tu tout en haut du mât vertigineux,
sceller les yeux du jeune marin et bercer son cerveau
dans le lit de la houle implacable, »
4. « Ces pensées qui errent dans l'Éternité. »
5. « Ô rares, si rares sont tes visites,
Esprit de la Félicité! »
6. « Pour ces choses anciennes, lointaines et malheureuses,
et ces batailles du temps jadis... »

7. « Et les roses sauvages, et le lierre sinueux, »
8. « Brisant le silence des mers
Parmi les plus lointaines Hébrides. »
9. « L'histoire d'une fleur dans les airs,
à la brise et au temps seuls asservie,
sompptueuse et sans but comme la rose :
ton simple malheur est d'être belle, »
10. « Les funérailles de feu des vieux feuillages, »
11. « Par une douce et lente chirurgie, ranimer le cerveau »
12. « Le caveau se referma, un malheur sur l'autre, la roue
fit marche arrière, la pierre rebondit ; pour cette fois
Hadès lui rendit sa vie interrompue. »
13. « Traversant des chambres de surprise toujours plus vastes,
jusqu'en ce lieu
où bat le cœur de la félicité, près d'une fin fuyant sans cesse,
car son toucher est infini et prêt
un au-delà à toute fin... »
14. « Quelque chose en elle tenait des vents et des eaux ;
sourds aux cris immémoriaux,
ils s'en vont vers leurs hautes destinées
par-delà la petite voix qui prie. »
15. « Un son plein de douceur, miraculeux, terrifiant... »
16. « Qui s'élève, aile sur aile, flamme sur flamme,
et pareille à l'orage crie le nom Ineffable, »
17. « Dans toutes ces sottes choses qui ne vivent qu'un jour,
la Beauté éternelle, errant sur son chemin... »

18. « Avec la terre et le ciel et les eaux, refaçonnés, tel un écrin d'or pour mon rêve de ton image, qui fleurit, rose dans le tréfonds de mon cœur. »

CHAPITRE 22

1. « C'était un très parfait et gentil chevalier, »
2. « d'aventures émouvantes et sur terre et sur mer, rescapé à l'ultime seconde sur la brèche imminente et mortelle, »
3. « de cela je voulais lui parler – ainsi les choses se sont passées... »
4. « Arracher de la mémoire un chagrin enraciné, effacer les tourments inscrits dans le cerveau et, d'un antidote d'amnésique douceur, laver nos entrailles gonflées de cette matière menaçante qui pèse sur notre cœur. »
5. « Elle aurait dû mourir en d'autres temps ; ce mot, alors, eût été de saison... »
6. « Je n'ai que trop vécu ; le chemin de ma vie s'est noyé dans les feuilles jaunies et dans la flétrissure, »
7. « Je meurs, reine d'Égypte, je meurs ; je ne fais qu'importuner la mort quelques instants encore et puis je poserai le pauvre, le dernier de nos mille baisers sur tes lèvres. »
8. « Car les chants les plus doux sont aussi les plus tristes, »
9. « Toute beauté est une joie pour toujours, »
10. « À la parole immense des premiers Dieux, »
11. « le poids écrasant, accablant de tout ce monde incompréhensible. »

12. « Et la beauté qui naît des murmures de ce chant
passera sur son visage. »
13. « Enfoui dans l'ombreuse tristesse d'une vallée
qui aurait sombré loin des souffles revigorants du matin,
loin des midis de flamme, et du soir l'unique étoile, »
14. « pensers solitaires ; de ceux qui dérobent
l'esprit jusqu'aux confins du ciel, »
15. « Le retour au foyer de notre moi coutumier. »
16. « Parcelles et fragments du Passé redoutable, »
17. « chaîne aux sons d'argent pur,
aux mille maillons sans césure... »
18. « Et de voir ils ignorent la joie,
ceux qui croient que les vagues du désir extasié ont pour fin
de mourir à l'ultime porte du délice, »
19. « Le chant angélique, purifié
des souillures de la personne ; »
20. « Les saisons défuntes s'éveillent, dans un minuscule pétale,
touche de couleur inoubliée, »
21. « Tâche effroyable en suspens, et la vie immense
interrompue. »
22. « Immobiles dans l'extase de la pluie. »
23. « Enivré par les feux du jour caché
et hanté par tout le mystère, »
24. « Car Dieu va son chemin à pas de neige. »

CHAPITRE 23

1. « Je chante le Moi de chacun, personne simple et distincte,
et pourtant je prononce le mot Démocratique, le mot En-Masse...
De la passion, du pouls, du pouvoir de la Vie immense,
jubilante, formée par les lois divines pour l'action la plus libre,
je chante l'Homme Moderne. »
2. « Le voyage accompli, le voyageur rentré chez lui,
l'homme et l'art à la Nature à nouveau se fondent...
(Le guide tout-puissant, aujourd'hui enfin, de sa baguette magique
nous a fait signe.) »
3. « Au large ! – vogue vers les eaux profondes et vers elles seules...
Car là où nous allons, nul marin n'osa jamais s'aventurer,
et nous sommes prêts à risquer le navire, nous-mêmes et tout...
Ô joie téméraire, mais nous sommes saufs ! Ne sont-ils point,
tous, les océans de Dieu ? »
4. « Ta navigation autour du monde commence,
autour de l'homme, le voyage, le retour de son mental
au premier paradis de la raison,
retour, retour à la naissance de la sagesse, aux intuitions innocentes,
réuni à la radieuse création. »
5. « Ô Toi, transcendant,
Sans-nom, toi la fibre et le souffle,
Lumière de la lumière, irradiant les univers,
toi, leur centre, toi, centre plus puissant du vrai, du bien et de
tout ce qui aime...
Comment ferais-je pour penser, pour respirer un seul instant,
pour prononcer un seul mot, si hors de moi-même
je ne pouvais me propulser vers ces univers supérieurs ?

Soudain je me recroqueville à la pensée de Dieu,
devant la Nature et ses merveilles, devant le Temps et l'Espace,
devant la Mort,
mais ce Je, se tournant vers toi, t'appelle, ô mon Âme, toi qui
es Moi,

et vois ! avec quelle douceur tu gouvernes les astres,
 et tu domptes le Temps et souris, heureuse, à la Mort,
 et remplis et fais déborder les immensités de l'Espace... »

6. « Plus grande qu'étoiles ou soleils,
 bondissante, tu poursuis ton voyage, ô mon âme ;
 quel amour, sinon le tien et le nôtre, pourrait s'amplifier, s'élargir
 davantage ?
 Quelles aspirations, quels vœux surpasseront jamais les nôtres,
 ô mon âme ?
 Quels rêves de l'idéal ? quels projets de pureté, de perfection,
 de force ?
 Quel empressement joyeux à tout sacrifier pour le bien de
 nos frères ?
 Pour leur bien, à tout supporter ?
 Je songe à l'avenir, ô mon âme, quand, le temps accompli, toi...
 Assiégée tu affronteras, tu feras face à Dieu, soumise, le but atteint,
 ainsi, comblé d'amitié, l'amour consommé, le Frère Aîné retrouvé,
 le Plus-jeune fond de tendresse entre ses bras. »

7. « pleine de la douceur
 de tout ce monde, cette coupe de Juin débordante,
 cette jarre de vin violet sise dans l'air,
 rose si tendre, rose adorable dans la nuit de la vie. »

8. « Ce n'est pas seulement pour cela que je t'aime,
 mais parce que l'Infini plane au-dessus de toi ;
 et que tu es pleine d'ombres et de murmures ;
 tu donnes un sens à tout ce que la mer s'efforce de dire
 depuis si longtemps, à ce qu'elle crie du plus haut des falaises ;
 tu es tout ce que les vents n'ont jamais prononcé,
 ce que la calme nuit suggère à notre cœur.
 Ta voix est comme une musique entendue avant que de naître,
 l'esprit d'un luth caressé sur l'esprit de la mer ;
 ton visage remémoré nous revient d'autres mondes,
 pour lui des hommes sont morts, mais quand, je ne saurais le dire,
 des hommes l'ont chanté, mais où, je l'ignore.

Je suis conscient d'autres temps, d'autres pays,
de naissances lointaines, de vies sur mille étoiles. »

9. « Splendides amitiés mûries par le soleil et le vent,
résistant à la poussière quotidienne de la vie, »
10. « Et il me donnera des enfants passionnés,
pas un dieu de lumière qui me méprisera,
mais des membres agiles et de jeunes cœurs qui errent. »
11. « moment profond
où nous prenons conscience de la secrète aurore,
parmi le vert pressentiment des ombres. »
12. « arbres
immobiles dans l'extase de la pluie. »
13. « J'effleure l'invisible,
si proche qu'un simple assentiment
suffit pour que les esprits masqués
bondissent des arbres et des fleurs.
Et c'est parce qu'avec eux j'habite
en pensée, et tandis que calmement je me penche
pour lire les lignes que trace la chère Terre,
sa vie parlera à la nôtre. »
14. « Antagonistes solitaires du Destin, »
15. « La vague languissante de l'Oubli, »
16. « Épeler les lettres du ciel et lire
leur reflet sur la terre qui seul lui donne un sens. »
17. « Toute bassesse déracinée, toute disgrâce abattue,
sans renoncer à la part animale de leur être,
ils atteindront à la stature des Dieux.
Exhaussant leur Terre pour qu'elle accueille son Seigneur,
eux-mêmes seront l'accord qui les unit. »

18. « Adieu à nos vieilles amours ;
nous avons alors entendu la voix d'un autre amant,
aux formes innombrables, inouïes,
qui soupirait vers nous depuis le cœur des hommes. »

Deuxième Partie

CHAPITRE 7

1. « Il faisait tout le plus simplement du monde,
plaire, chez lui seul, était une seconde nature : »
2. « Leur joie était plus vive encore
que les vagues étincelantes
qui dansaient alentour : un poète ne pouvait qu'être gai
en aussi riante compagnie. »
3. « Atomes ou galaxies précipités à leur ruine,
tantôt une bulle éclate, tantôt un monde. »
4. « Rué en flammes depuis le firmament,
ruines et combustions hideuses, jusqu'au fond
de l'abîme de la perte. »
5. « Souvent, quand dans mon cœur j'entendais
Ton ordre opportun, je remettais la tâche,
pour flâner sur de plus doux sentiers. »
6. « Ses yeux comme les étoiles du tendre crépuscule,
et comme la nuit tombée sa chevelure d'ombre ;
mais tout en elle autrement semblait jaillir
du doux mois de mai et du rire de l'Aurore ; »
7. « Une fois que les cœurs se sont unis,
L'Amour, le premier, quitte le nid bien fait ;
le faible alors est séparé
pour subir ce qui naguère était sien ; »

8. « Ses passions te berceront
comme les orages bercent les corbeaux, là-haut ;
la claire raison se moquera de toi,
comme le soleil d'un ciel d'hiver. »
9. « Et tout le Paradis se découvrit sur son visage. »
10. « Les échos du cœur ne chantent plus
lorsque l'esprit s'est tu : –
plus de chants, mais des gémissements
comme en souffle le vent dans une cellule en ruine, »
11. « Et lors, hélas ! voilà ce pauvre esprit
emprisonné, pour quelque faute,
dans un corps comme dans une tombe, »
12. « Et moi, cette liberté inexplo­rée me fatigue, »
13. « Tel un Fantôme enchanteur parut-elle en ce jour
où sa lumière effleura mon regard ;
une adorable Apparition envoyée sur la terre,
parure d'un instant »
14. « la Lune silencieuse,
dans son évanouissement interlunaire, »
15. « Ils éblouissent le regard intérieur,
délice de la solitude. »
16. « Jamais le coucou
au cœur d'aucun printemps
ne chanta d'une voix plus émouvante,
brisant le silence qui planait sur la mer
parmi les blanches îles des lointaines Hébrides. »
17. « Devant toi les fleurs rient dans leurs lits
et leurs parfums suivent tes pas sur les chemins ;

tu protèges les étoiles, les préserves du mal,
et les cieux millénaires, en Toi, recouvrent force et fraîcheur. »

18. « L'airain des cataractes retentit depuis les falaises ;
jamais plus mon chagrin ne blessera les saisons ;
j'entends les Échos enfler de cime en cime,
les Vents me reviennent des champs du sommeil. »
19. « Oui, mais mourir, aller on ne sait où –
gisant dans de froides murailles – et pourrir ;
là où la vie coulait, sensible et chaude, ne reste
qu'une motte durcie, tandis que l'esprit enchanté
plonge en des flots de feu, ou réside
en des régions tremblantes de glace impénétrable ;
être prisonnier des vents aveugles,
lancé de-ci, de-là, violemment, sans repos,
autour du monde suspendu dans le vide : »
20. « La vie n'est qu'une ombre qui passe,...
c'est un conte déclamé par un idiot,
plein de fracas et de furie,
qui ne signifie rien. »
21. « La lumière du Ciel brille à jamais,
tandis que fuient les ombres de la Terre ;
la vie, tel un dôme de verre aux mille couleurs,
tache la pure radiance de l'Éternité,
jusqu'à ce que la Mort la fasse voler en éclats. »

Lettres sur la poésie

1. « Iras-tu tout en haut du mât vertigineux,
sceller les yeux du matelot et bercer son cerveau
dans les remous de la houle implacable ? »
2. « Une heure encore absente-toi de la félicité, demeure
en ce monde où chaque souffle t'arrache le cœur. »

3. « Vous qui avez déjà tant souffert, à ces malheurs aussi Dieu mettra fin.
... Peut-être même un jour vous plaira-t-il d'évoquer ces souvenirs. »
4. « Heureuse es-tu de n'avoir point d'enfant ;
les enfants nés de toi sont des sabres et du feu,
ruine sanglante et destruction des lois. »
5. « La plainte des colombes dans les bois immémoriaux,
et des abeilles l'innombrable murmure »
6. « Par-delà l'orbe brillant et doux de la raison,
délivrés comme l'air radieux estompant une lune,
blancs espaces d'une vision sans lignes
et sans limites... »
7. « ... pensers solitaires, de ceux qui dérobent
l'esprit jusqu'aux confins du ciel
et laissent le cerveau désert. »
8. « Il est des larmes dans les choses qui touchent le cœur des
hommes. »
9. « Dans le fond obscur et l'abîme du temps »
10. « Ces pensées qui errent dans l'éternité. »
11. « Les Vents me reviennent des champs du sommeil. »
12. « Est-ce là le visage pour qui sur la mer
s'élançèrent un millier de navires
et qui incendia les tours décimées d'Ilion ? »
13. « Le mystère ignoble, insensé des choses »
14. « Voyageant, solitaire, par d'étranges océans de pensée, »

15. « Nos yeux se tournent vers le passé, vers l'avenir,
pour ce qui n'est pas nous brûlons de désir :
notre rire le plus sincère est recru de douleur ;
nos chants les plus doux sont aussi les plus tristes. »
16. « Je ne puis donner ce que les hommes appellent amour ;
mais n'accepteras-tu pas
l'adoration d'un cœur tendu vers les hauteurs
et que les cieus ne rejettent point –

le désir de l'insecte pour l'étoile,
de la nuit pour le lendemain,
la dévotion à quelque chose au loin, si loin
de la sphère de notre chagrin ? »

Table des citations

La Table suivante comporte la liste de toutes les citations en anglais figurant dans La Poésie Future. Sous le numéro de la page de la traduction française, figure la première ligne de la citation, suivie du nom de l'auteur, du titre du poème ou de l'ouvrage, et de la référence.

Il semblerait que Sri Aurobindo ait cité de mémoire la plupart des poètes anciens (pré-vingtième siècle) ; ce faisant, il a commis certaines erreurs, que nous avons corrigées, suivant son vœu, sauf quand la citation se trouvait intégrée au corps du texte au point qu'une correction en aurait modifié le sens. Il ne semble pas d'ailleurs qu'en pareils cas Sri Aurobindo ait souhaité reproduire exactement le texte original.

Pour les poèmes de Tagore, Carpenter, Meredith, Phillips, A.E. et Yeats, Sri Aurobindo a puisé dans le livre de James Cousins, New Ways in English Literature. Les poèmes cités par M. Cousins diffèrent parfois de ceux publiés dans les œuvres complètes de ces six poètes, et constituent probablement des versions antérieures. Nous n'avons pas modifié ces citations, puisqu'elles figurent ainsi dans The Future Poetry, sauf lorsque M. Cousins a manifestement commis une erreur en les reproduisant.

45

« There's not a joy the world can give like that it takes away » – Byron, *Stanzas for Music*.

« God's in His heaven » – Browning, *Pippa Passes*.

46

« Who sees with equal eye, as God of all » – Pope, *An Essay on Man*. I. 87-88.

90

« Or who can tell for what great work in hand » – Daniel, *Musophilus*. 963-65.

189

« Voyaging through strange seas of Thought, alone » – Wordsworth, *The Prelude*. III. 63.

200

(« Burning through the vest that hides it ») (« brûlant sous le voile qui la recouvre ») – Shelley, cf. *Prometheus Unbound*. II. v. 54-55. Les vers de Shelley sont les suivants :

« *Child of Light ! thy limbs are burning
Through the vest which seems to hide them,* »

201

(« to philosophise he dared not yet ») (« philosopher (je n'ose) encore ») – Keats, cf. *Epistle to John Hamilton Reynolds*. 73-74. Les vers de Keats sont les suivants :

« *On the Admiral-staff, – and so philosophize
I dare not yet ! Oh, never will the prize* »

227

« Thou settest a barrier... » – Tagore, *Gitanjali*. 71. (Dans le texte de *Gitanjali*, deux paragraphes séparent « in me » de « The great ».)

231

« Of the too vast orb of her fate » – Arnold, *Heine's Grave*. 96.

232

« Out of the cradle endlessly rocking » – Whitman, *Out of the Cradle Endlessly Rocking*. 1-3. (C'est le premier poème de « Sea-Drift ».)

« Over the hoarse surging of the sea » – Whitman, *Out of the Cradle...* 48-51.

233

« There – in the region of Equality... » – Carpenter, *Love's Vision*. (Dans *New Ways in English Literature*, et par conséquent dans l'*Arya*, ce passage est imprimé en trois lignes ; dans *Towards Democracy* (1931), en quatre lignes – ce qui explique le commentaire de Sri Aurobindo.)

234

« As when one opens a door... » – Carpenter, *Who will Learn Freedom?*

« Out of the many mirror-lined chambers... » – Carpenter, *Who will Learn Freedom?*

242

« Our inmost in the sweetest way » – Meredith, *The Lark Ascending*. 86.

245

« So pure that it salutes the suns » – Meredith, *The Lark Ascending*. 95-98.

246

« Wilt thou upon the high and giddy mast » – Shakespeare, *Henry IV (Part II)*. III. i. 18-20.

« Those thoughts that wander through eternity » – Milton, *Paradise Lost*. II. 148.

« Rarely, rarely comest thou » – Shelley, *Song*: « *Rarely, rarely comest thou* ».

247

« For old, unhappy, far-off things » – Wordsworth, *The Solitary Reaper*. 19-20.

« And wild roses, and ivy serpentine » – Shelley, *The Question*. 21.

« Breaking the silence of the seas » – Wordsworth, *The Solitary Reaper*. 15-16.

248

« The history of a flower in the air » – Phillips, *Marpessa*. 49-52.

249

« The fiery funeral of foliage old » – Phillips, *Marpessa*. 114.

« With slow sweet surgery restore the brain » – Phillips, *Marpessa*. 120.

« The vault closed back, woe upon woe, the wheel » – Phillips, *Christ in Hades*. 337-39.

250

« Through widening chambers of surprise to where » – Meredith, *Hymn to Colour*, vii. 159.

251

« Like winds or waters were her ways » – A.E., *Destiny*.

- « A sweet, miraculous, terrifying sound » – Yeats, *The Two Kings*.
 « That rise, wing above wing, flame above flame » – Yeats, *To some I have Talked with by the Fire*.
 « In all poor foolish things that live a day » – Yeats, *To the Rose upon the Rood of Time*.
 « With the earth and the sky... » – Yeats, *The Lover Tells of the Rose in His Heart*.

255

- « He was a verray parfit gentil knight » – Chaucer, *The Canterbury Tales* : Prologue. 72.
 « Of moving accidents by flood and field » – Shakespeare, *Othello*. I. iii. 135-36.

256

- « It was my hint to speak... » – Shakespeare, *Othello*. I. iii. 142.
 « Pluck from the memory a rooted sorrow » – Shakespeare, *Macbeth*. V. iii. 41-45.

257

- « She should have died hereafter » – Shakespeare, *Macbeth*. V. v. 17-18.
 « I have lived long enough... » – Shakespeare, *Macbeth*. V. iii. 22-23.
 « I am dying, Egypt, dying... » – Shakespeare, *Antony and Cleopatra*. IV. xv. 18-21.

258

- « Our sweetest songs are those that tell of saddest thought » – Shelley, *To a Skylark*. 90.
 « A thing of beauty is a joy for ever » – Keats, *Endymion*. I. 1.

259

- « To that large utterance of the early Gods » – Keats, *Hyperion*. I. 51.
 « ... the heavy and the weary weight » – Wordsworth, *Lines* (« *Tintern Abbey* »). 39-40.

260

- « And beauty born of murmuring sound » – Wordsworth, « *Three years she grew* ». 29-30.
 « Deep in the shady sadness of a vale » – Keats, *Hyperion*. I. 1-3.

261

- « ... solitary thinkings; such as dodge » – Keats, *Endymion*. I. 294-95.
 « The journey homeward to habitual self » – Keats, *Endymion*. II. 276.
 « Portions and parcels of the dreadful Past » – Tennyson, *The Lotos-Eaters* :
 Choric Song. iv.

262

- « ... Colour, the soul's bridegroom... » (« la couleur, fiancée de l'âme »)
 – Meredith, *Hymn to Colour*. vi.
 « ... silver chain of sound » – Meredith, *The Lark Ascending*. 2-3.
 « ... nor know they joy of sight » – Meredith, *Hymn to Colour*. xii.
 « The song seraphically free » – Meredith, *The Lark Ascending*. 93-94.

263

- « Dead seasons quicken in one petal-spot » – Meredith, *Hymn to Colour*. xii.
 « Dreadful suspended business, and vast life » – Phillips, *Christ in Hades*.
 125-26.
 « Motionless in an ecstasy of rain » – Phillips, *Christ in Hades*. 59.
 « Is thrilled with fires of hidden day » – A.E., *Dust*.
 « For God goes by with white foot-fall » – Yeats, *To Ireland in the Coming
 Times*.

271

- « One's-Self I sing, a simple separate person » – Whitman, *One's-Self I
 Sing*.

272

- « The journey done, the journeyman come home » – Whitman, *Proud
 Music of the Storm*. 2.
 (« O farther sail! ») (« Ô navigue, navigue toujours plus loin! ») – Whitman,
Passage to India. 9.
 « Sail forth – steer for the deep waters only » – Whitman, *Passage to India*. 9.

273

- « Thy circumnavigation of the world begin » – Whitman, *Passage to India*. 7.
 « O Thou transcendent » – Whitman, *Passage to India*. 8.
 « Greater than stars or suns » – Whitman, *Passage to India*. 8.

276

« ... packed with sweet » – Phillips, *Marpessa*. 127-30.« Not for this only do I love thee » – Phillips, *Marpessa*. 136 et suiv.

277

« Beautiful friendship tried by sun and wind » – Phillips, *Marpessa*. 302-03.« And he shall give me passionate children... » – Phillips, *Marpessa*. 287-89.

278

« ... the moment deep » – Phillips, *Marpessa*. 8-10.« trees/Motionless in an ecstasy of rain » – Phillips, *Christ in Hades*. 58-59.« I neighbour the invisible » – Meredith, *Outer and Inner*. iv.

279

« Lonely antagonists of Destiny » – Phillips, *Marpessa*. 232.« The listless ripple of Oblivion » – Phillips, *Christ in Hades*. 77.« To spell the letters of the sky and read » – Meredith, *Hymn to Colour*. xiii.« The vile plucked out of them » – Meredith, *Hymn to Colour*. xiv.

281

« We bade adieu to love the old » – A.E., *The Parting of Ways*.

399

« Whate'er he did was done with so much ease » – Dryden, *Absolom and Achitophel*. I. 27-28.« The waves beside them danced ; but they » – Wordsworth, « *I wandered lonely as a cloud* ». 13-16.

400

« Atoms or systems into ruin hurl'd » – Pope, *An Essay on Man*. I. 89-90.« Hurl'd headlong flaming from the ethereal sky » – Milton, *Paradise Lost*. I. 45-47.« And oft, when in my heart was heard » – Wordsworth, *Ode to Duty*. 29-31.

401

« Her eyes as stars of Twilight fair » – Wordsworth, « *She was a Phantom of delight* ». 5-8.

« When hearts have once mingled » – Shelley, *Lines* : « *When the lamp is shattered* ». iii.

« Its passions will rock thee » – Shelley, *Lines* : « *When the lamp is shattered* ». iv.

402

« And Paradise was opened in his face » – Dryden, *Absalom and Achitophel*. I. 30.

« The heart's echoes render » – Shelley, *Lines* : « *When the lamp is shattered* ». ii.

403

« An now, alas! the poor sprite is » – Shelley, *With a Guitar, To Jane*. 37-39.

« Me this unchartered freedom tires » – Wordsworth, *Ode to Duty*. 37.

« She was a Phantom of delight » – Wordsworth, « *She was a Phantom of delight* ». 1-4.

« ... the silent Moon » – Shelley, *With a Guitar, To Jane*. 23-24.

« They flash upon that inward eye » – Wordsworth, « *I wandered lonely as a cloud* ». 21-22.

404

« A voice so thrilling ne'er was heard » – Wordsworth, *The Solitary Reaper*. 13-16.

405

« Flowers laugh before thee on their beds » – Wordsworth, *Ode to Duty*. 45-49.

« The cataracts blow their trumpets from the steep » – Wordsworth, *Ode : Intimations of Immortality*. 25-28.

406

« Ay, but to die, and go we know not where » – Shakespeare, *Measure for Measure*. III. i. 118-26.

407

« Life's but a walking shadow... » – Shakespeare, *Macbeth*. V. v. 24, 26-28.

« Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly » – Shelley, *Adonais*. I. ii.

439

« Wilt thou upon the high and giddy mast » – Shakespeare, *Henri IV*, III, i.

440

« Absent thee from felicity awhile » – Shakespeare, *Hamlet*, V, ii.

« O passi graviora, dabit deus his quoque finem » – Virgile, *L'Énéide*, I, 199.

442

« Well is it that no child is born of thee;
The children born of thee are sword and fire,
Red ruin and the breaking up of laws. » – Tennyson.

« The moan of doves in immemorial elms,
And murmuring of innumerable bees. » – Tennyson.

« Above the reason's brilliant slender curve,
Released like radiant air dimming a moon,
White spaces of a vision without line
Or limit... » – Sri Aurobindo.

« ...solitary thinkings; such as dodge
Conception to the very bourne of heaven,
Then leave the naked brain » – Keats.

456

« Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt » – Virgile, *L'Énéide*, I, 462.

« In the dark backward and abysm of time » – Shakespeare, *The Tempest*, I, ii.

« Those thoughts that wander through eternity. » – Milton, *Paradise Lost*, II, 148.

« The winds come to me from the fields of sleep » – Wordsworth, *Ode : Intimations of Immortality*, 3.

« Was this the face that launched a thousand ships » – Marlowe, *Doctor Faustus*, V, i.

459

« L'insano indegno mistero delle cose » – Leopardi, *Le Ricordanze*, 71-72.
Le texte original est le suivant : ... *l'acerbo indegno / Mistero delle cose...*

«Voyaging through strange seas of thought, alone» – Wordsworth, *The Prelude*, III, 63.

«We look before and after,» – Shelley, *To a Skylark*.

460

«I can give not what men call love;» – Shelley, *One word is too often profaned*.

Glossaire

Les traductions et définitions des termes ci-dessous sont en général basées sur les écrits de Sri Aurobindo. Nous avons donné les références des citations lorsque ces dernières proviennent d'un texte spécifique et sont reproduites littéralement, ce qui n'est pas le cas pour certaines phrases, souvent citées, tirées des Védas et des Upanishads. Les noms des personnes, des œuvres ou des systèmes ne figurent pas dans ce glossaire.

adhikâra : droit, aptitude ; ce qui détermine les capacités individuelles.

aditi : la Déesse de l'être infini, mère des dieux.

agni : le Feu mystique, la flamme de la Volonté et de la Force créatrices, l'Immortel caché au cœur des êtres et des choses.

alankâra : ornementation.

amrita : le nectar d'immortalité.

ânda : béatitude ; le ravissement créateur, l'extase spirituelle ; la divine félicité d'être.

anîyam asukham lokam imam prâpya bhajasva mâm : « toi qui es venu en ce monde transitoire et malheureux, tourne-toi avec amour vers Moi. » (*Bhagavad-Gîtâ*, 9.33.)

ars poetica (latin) : art poétique.

asura : Titan.

âtman : le Moi ; le moi unique en tous qui se réalise diversement en chacun.

âtmani âtmânânam âtmanâ : le moi, dans le moi, par le moi. (*Bhagavad-Gîtâ*, 13.25.)

chanda(s) : le mètre ; les mesures de l'esprit poétique ; les rythmes inspirés du *mantra*.

dadhikrâvan : le Cheval de guerre divin, l'un des pouvoirs d'Agni.

dharma : la loi de l'être ; la juste loi d'action de notre vie tout entière.

drasanti pathein (grec) : « l'acteur sentira la conséquence de ses actes. » (*Les Choéphores*, 313.)

enthousiasmos (grec) : exaltation, ravissement divins.

guhâhitam gahvareshtam : établi dans le secret de notre être et logé dans le cœur profond des choses. (*Katha Upanishad*. 1.2.12.)

hatha-yogi : celui qui pratique le hatha-yoga (discipline qui cherche à libérer le corps des habitudes qui l'asservissent à la Nature physique ordinaire).

hiranyagarbha : l'Embryon d'Or de la vie et des formes ; l'Esprit dans les plans intérieurs.

hridâ tashtam : façonné par le cœur.

hridâ tashtam manîshâ : façonné par le cœur et le mental pensant.

hridaye guhâyâm : dans le secret refuge du cœur.

Indra : le dieu de la lumière ; le roi de Swar ou Ciel de Lumière ; le Mental de lumière ou Mental divin.

karma : le principe d'Action dans l'univers avec son enchaînement de causes et d'effets inéluctables ; la somme des actions passées individuelles, dont les résultats se révèlent dans l'ordonnance du Temps.

catharsis (grec) : purification ; la purification ou purge des émotions qui, selon Aristote, constituait la valeur essentielle de la tragédie.

kavayah satyashrutah : les voyants qui *entendent* la Vérité.

kavi : voyant ; poète.

madhou : miel, douceur ; le vin du *soma*.

madhvâdam purusham : l'âme ou esprit qui goûte le miel de douceur.

mahân âtmâ : le grand Moi ou Esprit.

mandala (Mandalas) : cercle ; nom donné aux livres du Rig-Véda.

mantra : le Verbe chargé d'un pouvoir de réalisation, divin dans son inspiration et son origine ; la plus haute intensité du langage poétique révélateur.

mâtrâ : mesure.

Mnémosyne (grec) : la Mémoire, mère des Muses.

nihil humani alienum (latin) : rien d'humain ne m'est étranger. (Térence, *Heautontimorumenos*. I.i.25. : *humani nihil a me alienum puto.*)

nihitam guhâyâm : caché dans la caverne secrète de notre être.

nirvâna : « extinction » du moi personnel dans l'Existence infinie.

pashyantî : (le mot) voyant ; le langage pénétré par la vision de la Vérité.

râkshasa : le géant, l'ogre ou dévoreur du monde ; puissance hostile du vital intermédiaire.

rari nantes in gurgite vasto (latin) : « rares nageurs dans la houle immense » (*Énéide*. 1.118.)

rassa : goût, saveur, essence ; le délice essentiel que procure toute expérience ; la réponse du mental, du sentiment vital et des sens à la « saveur » des choses.

rishi (Rishi) : voyant, sage ; celui qui voit ou découvre une vérité intérieure et l'exprime en un langage qui a le pouvoir de réaliser cette vérité : le *mantra*.

sadanâd ritasya : depuis le siège ou demeure de la Vérité.

sâdhanâ : la pratique ou discipline du yoga.

sam mahemâ manîshayâ : par notre pensée, édifions dans la grandeur. (*Rig-Véda*. 1.94.1.)

sarasvatî (Sarasvatî) : dans le Véda, le courant et le mot inspiré de la Vérité ; la Déesse du Verbe ; la Muse ; la déesse des sciences et des arts et de la sagesse.

shakti (Shakti) : l'Énergie consciente, le Pouvoir d'être du Seigneur (ishwara) ; la Force par laquelle Il s'exprime dans la Nature.

shruti : l'ouïe ; l'inspiration ; le Mot divin jailli, vibrant, de l'Infini et perçu par l'homme prêt à recevoir la connaissance.

soma : la plante de laquelle était extrait le breuvage mystique pour les sacrifices védiques ; le seigneur de la félicité et de l'immortalité ; la déité lunaire.

svalpam apyasya dharmasya : ne fût-ce qu'une infime part de ce *dharma* (délivre du grand péril). (*Bhagavad-Gîtâ*. 2.40.)

Tao (chinois) : « La voie » ; le principe ultime et indéfinissable des choses dans la philosophie de Lao Tseu ; le Rien qui est Tout.

tapasyâ : ascèse ; concentration de la volonté sur une capacité particulière qui nous aide à réaliser, acquérir ou devenir quelque chose ; concentration des énergies de l'âme sur un but spirituel.

tiraskarinî : rideau, voile ; le voile magique d'invisibilité dont s'entourent les êtres des mondes célestes.

vaîshnava (ou vishnouïte) : adorateur de Vishnu.

vâk : le Langage ; la divinité inspirée, voyante et créatrice, qui, sous des formes multiples, règne sur les divers centres-d'âme de notre être.

virât : le Resplendissant, le Puissant ; l'Esprit de l'univers extérieur.

yoga : science et pratique psychique et spirituelle ; l'effort méthodique vers la perfection de soi par l'expression de potentialités latentes dans l'être, et l'union de l'individu avec l'Existence universelle et transcendante.

yogi : celui qui pratique le yoga.

yuvâ kavîh, priyo atithir amartyo mandrajihvo, ritacid ritavâ : le Jeune, le Voyant, l'Hôte bien-aimé et immortel dont la langue de miel est pure extase, conscient de la Vérité, découvreur de la Vérité.

Index

- A.E. (Georges William Russel) 12, 14, 240, 250, 280, 292, 303, 339, 371
citations 250, 263, 280
voir aussi Poètes irlandais
- Adéquat (style, mot, etc) 43, 396, 397-99, 410
et style prosaïque 29-30
- adhikâra* 66
- Aditi 305, 314
- aesthesis* 336, 358, 359, 360, 361, 381, 454-67
- Agni (le Feu) 299, 310, 460
- alankâra* 29
- Alexandrisme 288
- Allégorie 55, 120
- Allemagne 71, 78, 206
littérature 152
romantisme 145, 286
transcendantalisme 145
- Âme 168, 283-84
drame intérieur 388
vrai créatrice de poésie 23
- Anacréon 23
- Ânanda 23, 47, 111, 307, 348-66
passim, 386, 407, 427, 434, 435, 436, 437, 461, 462, 464
voir aussi Délice
- Anglo-celtique (mental) 208, 213, 274
- Anglo-saxon (mental) 78-81 *passim*, 418
- Antigone 322
- Architecture 42
anglaise 75
gothique 68, 75
- Arioste, Ludovico 119
- Arnold, Matthew 174, 205, 214, 219, 442
- « critique poétique de la vie » 55
vers libres 219, 231
citations 231
- Art
art pour l'art 417, 432-38
et science 57
hollandais 75, 78, 98
indien 350
mission 311
monde sensuel et visible 17-18
signification et fonction spirituelle
- Athènes 362
- Âtma(n) 353
âtmani âtmânâman âtmanâ 244
mahân âtmâ 272
voir aussi Moi
- Bacon, Francis 50
- Ballade 180, 382
dans la poésie médiévale 36
- Barbarie intellectuelle 369
- Beauté 32, 64, 149, 218, 280, 306-07, 348-66 *passim*, 433-54, 462-64
et vérité 291-92, 311, 365, 465-67
Keats et le culte de la Beauté 201-02, 287
Monde de la Beauté 427
- Belgique
écrivains 152
peinture 75
- Bhâravi 176
bhoga (Bhoga) 461, 464
- Blake, William 84, 86, 144, 145, 148, 181, 191, 193-94, 195, 203, 205, 287
- Brahman 465
- Brâhmanas 35
- Browning, Robert 13, 46, 81, 109, 165, 166, 205, 216-17, 248, 261, 336
dramaturge 217

- citations* 45
- Burns, Robert 148
- Byron, George 13, 44, 115, 146, 148, 157, 174, 181-86, 183-86, 191, 195-96, 200, 203, 205, 287, 373
- influence sur la littérature européenne 72
- œuvres 184
- citations* 45
- Calderon de la Barca, Pedro 71, 105
- Carlyle, Thomas 174, 207, 269
- Carpenter, Edward 12, 233-35, 239, 303, 340, 371
- utilisation du vers blanc 34, 226-37
- passim*
- citations* 234
- catharsis* 359
- Catholicisme, voir Christianisme
- Celtes 68
- élément celte dans la poésie anglaise 76-77, 78-82, 86, 89, 145, 172, 193-94, 351, 418
- mental celte 69, 280
- renouveau celte 11, 89, 238
- chandas* 35, 233, 252, 298
- Chant 382
- Chants 380-83
- Charlemagne (cycle de) 97
- Chateaubriand, François René 152, 157
- Chatterton, Thomas 146
- Chattopadhyay, Harin 409
- Chaucer, Goeffrey 47, 81, 83, 94-96, 128, 363
- citations* 255
- Chénier, André 152
- Chine 350, 353, 363
- Chœur (poésie chorale grecque) 34, 231-34
- Christianisme
- catholicisme 68, 120, 133, 178
- puritanisme 132-33
- Classicisme
- poésie 131, 138, 285-86, 336
- Coleridge, Samuel Taylor 148, 181, 192, 195, 203, 205, 287
- Collins, William 146
- Conscience
- humaine : ascension 92-93
- sur-mentale 464-65
- Conscience-de-Vérité 448, 450, 451
- Corneille, Pierre 105, 137
- Cousins, James 11-12, 233, 240
- critique littéraire 16-21
- Cowper, William 81, 146
- Création 385, 395
- conception védique 35, 395
- Critique
- contemporaine 15
- historique (école) 63
- pensée critique 288
- poètes et leurs théories critiques 124
- poétique de la vie 55, 80, 182, 289, 314
- Daniel, Samuel
- citations* 90
- D'Annunzio, Gabriele 152
- Dante (Alighieri) 50, 61, 68, 96, 119, 132, 133, 308
- Décadence 141, 150, 287-94 *passim*, 337, 369, 393, 414, 417
- Délice 23-24, 32, 303, 306-07, 348-66 *passim*, 462-64
- voir aussi Ananda
- Dharma 282
- Dickens, Charles 72, 98
- Dieu 170, 171, 320, 371

- Divin, Le 268, 321, 344
- Dix-neuvième siècle 150, 158, 162, 206, 289, 331
 mental critique 174
 mental intellectuel 196
 pensée 265-70 *passim*
 poésie et littérature 170, 267-68
 subjectivité 268
- Drayton, Michael 176
- Dryden, John 81, 84, 115, 122, 126, 135, 139, 177, 204, 246, 315, 363, 441, 442
citations 398, 401, 441, 442
- Égalité (dans la Guîta) 46
- Élégie 382
- Élisabéthain
 poésie 83-84, 100-01, 102-16, 117-26 *passim*, 173, 181, 254-58
 et poésie de l'âge intellectuel 127-28, 129, 136-38
 et poésie sanskrite classique 175-76
 influence de la Renaissance 95
 théâtre 44, 81, 98, 101, 103-15 *passim*, 117, 166, 177, 335
- Emerson, Ralph Waldo 12, 269
- Émotion 32, 44
- Ennius 97
enthousiasmus (enthousiasme platonicien) 254, 357, 429
- Épique (poésie) 19, 175, 379, 390-91, 392
- Épopées teutones 78
- Eschyle 129
Agamemnon 23
 « *drasanti pathein* » 106
- Espagne 71, 75, 95, 99,
- Esprit 82, 306, 367-68
 quête 267
- Europe
 littérature 61, 364
 « récente » (début vingtième) 221-22
 poésie 372
- Évolution 447
 de la poésie 58-59, 282-84
 nationale de la poésie 62-70 *passim*
- Expérience spirituelle (expression) 26, 68
- Extrême-Orient
 poésie (et art) 154, 372
- Fiction 87
- Forme 25-26, 33, 85
- France 34, 75, 95, 99, 127, 206, 208
 littérature, romantisme,
 poésie 157, 286
voir Poésie française
- Future, poésie, *voir* Poésie future
- Futurisme 169
 âge futuriste 151
- Génie 358, 452
- Goethe, Johann Wolfgang von 71, 78, 157, 158, 162, 164, 286, 315
- Gothique, architecture 68
 anglaise 75
- Gray, Thomas 146, 258
- Grèce 71, 121, 127, 350-51, 352
 poésie, *voir* Poésie grecque
- théâtre 105
- Guîta (Bhagavad-Guîta) 46
 philosophie poétique 54
citations 46, 323, 426
- Hardy, Thomas 12
- Heine, Heinrich 78, 157, 286
- Hellénisme 100, 119
 romantique 157

- Hésiode 54
- Hiranyagarbha 113
- Hollande 75, 78
voir Art, hollandais
- Homère 50, 97, 134, 229, 242, 284, 307, 334, 341, 437
 effets de sa poésie sur la Grèce 362
l'Iliade 97, 334
l'Odyssée 23, 97, 121, 334
- Homme 283-84
 éveil 155
- Hugo, Victor 111, 152, 157,
- Ibsen, Henrick 78, 164
- Idéalisme et réalisme 15-18, 19, 56-57
- Idée
 intellectuelle 32
 « voyante » 105
Iliade, (l') 97, 334
- Illumination (langage illuminé) 30, 43, 401-04, 410, 452
- Image 28-29, 42-43, 327
- Imagination 43-44, 253, 314, 326-27
- Inde 121, 172, 413, 418
 créée par les Védas et les Oupanis-
 hads 362
 et culture 13
 et la poésie anglaise 12-13
 intérêt pour le moi profond 353
 mentalité 12-13
voir Poésie indienne
- Individualité (génie individuel) 85, 88
- Indra 305
- Inspiration 426-27
 spirituelle 179
- Intellect (intelligence) latin(e) 80, 208
- Intellectualisme 163, 168, 189, 285, 368, 414
- Interprétation 44, 87, 119, 271, 275, 326, 344
- vision interprétative 242, 243-44
 et présentation de la vie 96, 105-06, 107
- Intonation 248-52 *passim*
- Intuition 142-43, 151, 319, 326, 339, 452, 461
voir Mental, intuitif
- Irlandais, les 62
 poètes (Yeats, A.E.) 168, 240, 263, 279-80, 409
- Irlande
 mouvement irlandais (renouveau celtique) 11, 89, 238
- Italie 34, 75, 94-95, 99, 206
 influence sur Chaucer 94-95, 96
 poésie 68-69, 71
- Japon 350, 363
- Jonson, Ben 108
- Kâlidâsa 48, 50, 61
 et Shakespeare 175
 œuvres 118, 175, 176
- Karma 107, 109, 390
- kavi* 49
- Keats, John 47, 84, 86, 115, 138, 146, 147, 148, 157, 174, 181, 195, 200-03, 205, 365, 373, 442
 « avare de mots et de syllabes » 38
Endymion 202
 et la beauté 200-03
Hypérion 115, 201, 202
 Odes 201
citations 201, 258, 259, 260-61
- Kipling 36
- Langage (discours) 396
 caractère primitif 27-28
 degrés, gradations 394-406 *passim*, 410

- deux éléments : extérieur et réel » 32
 efficace 43, 398-400
 illuminateur 43, 401-04, 410
 inspiré 43, 49, 142, 253-54, 294, 403-04
 passe par des cycles 417
 poétique 425
 son et sens 26-27
 théorie tantrique 254, 396-97
- Latin
 intellect 80, 208
 langues 92, 135
 littérature 74
 mentalité 86, 272
 poésie 81, 97, 259
- Leconte de Lisle 164
- Légendes 343
- Leopardi 459
- Littérature
 européenne 61, 221-22, 364
 latine 74
 moderne 150-72
 russe 72
- Lucrèce 54, 129, 315
- Lyrisme (poésie lyrique) 19, 107, 175, 379-97
 de Shelley 197
 influence celte 81
- Macaulay, Thomas 36
- Maeterlinck, Maurice 19, 168
- Mahābhārata 362
- Mallarmé, Stéphane 92, 152, 168, 430-32, 452
- Malory, Sir Thomas 210
- Mantra 20, 22, 23, 30, 33, 40, 41-42, 47-48, 56, 330, 425-27
 dans le Véda 290, 298
 définition 298-99, 426-27
- Marlowe, Christopher 98, 103, 109-10
citation 456
- Masefield, John 12
- Médiévalisme 157
- Mémoire terrestre 427
- Ménandre 288
- Mental
 anglais 127
 celte 69, 280
 illuminé 461
 indien 12-13
 intuitif 292, 294, 297, 328-29, 402, 406-07
 latin 86, 272
 national 62, 69
 supérieur 428
- Mère (la Mère universelle) 373
 de la Création 329
- Meredith, George 12, 240, 278-79, 281, 292, 332, 339
L'Amour moderne 14
L'Essor de l'Alouette 250
citations 242, 244, 250, 262, 278-79
- Mètre
 et rythme 34
 irrégulier 224
 usage qu'en font les poètes
 anglais 245-52 *passim*
- Milton, John 84, 95, 122, 128-35, 136, 144, 200, 247, 363
Le Paradis perdu 131-34
Le Paradis retrouvé 134
 premiers poèmes 47, 125, 128
Samson Agonistes 134
 sur la rime 34-35, 224
citations 246, 399, 456
- Mimnermus 23
- Moderne
 littérature 150-72

- poésie 41, 148, 150-51, 171-72, 285-94 *passim*
- Moi 164, 167, 339, 343, 382-83, 367, 371
voir Âtman
- Molière 105
- Morris, William 205, 214, 219
- Mot (le Verbe) 25, 35, 48, 393-412 *passim*, 425
illuminateur 43, 401-04, 410
indiscutable (infaillible) 43, 408, 410, 467
inspiré 43, 49, 142, 253-54, 294, 403-04
monde de la musique des mots 427
supramental 407-08
- Mots 396
- Mouvement irlandais 11, 89, 238
- Mouvement poétique 33-40 *passim*, 49
- Moyen Âge 99
- Musique 41, 251
- Mystères 293, 301
- Mysticisme 293
dans la poésie anglaise 82
psychologique 168
- Mythe 343
- Naidu, Sarojini 409
- Nation
esprit national 69, 91
évolution nationale de la poésie 62-70
mentalité nationale 62, 69
- Nature
action 425
dans la littérature moderne 154-56 *passim*, 170-71
dans la poésie « récente » 268-69
dans la poésie extrême-orientale 154, 413-14
dans les hymnes des rishis védiques 284
imitation 44, 87, 317
« miroir de la Nature » 87, 124 256
physique, et le mental et la vie 297
poésie de la Nature 344-46, 373-74, 376
Wordsworth et la Nature 186-90 *passim*, 199-200, 287, 364
- Nibelungen 78
- Nietzsche, Friedrich 53
- Objectivité, et subjectivité 56-57, 162-63, 413
- Ode 146-47, 382
- Odysée, (l')* 23, 97, 121, 307, 334
- Orient (art et poésie) 155
- Ouïe intérieure 50
- Oupanishads 35, 54, 68, 178, 299, 350, 362, 413, 426, 427
citations 40, 319, 350
- Panthéisme 171
- Parnassiens 152
- Passé 169-70
- Patriotisme culturel 13
- Peele, George 108, 128
- Pensée
et poésie 51
intellectuelle 335
supérieure 460
- Perse 350
- Personnalité (du poète) 58, 65, 89, 165-66, 176, 372
double 356
- Pétrarque 96
- Phidias 97
- Phillips, Stephen 12, 240
Christ in Hades 14

- premiers vers 275
- vers blancs 248
- citations* 248, 249, 262, 276, 277, 278
- Philosophes 49, 52
- Philosophie
 - anglaise 75
 - et poésie 314-18 *passim*, 347
 - remplace la poésie en Grèce 288, 290
- Platon 254, 433
- Poésie
 - ancienne et moderne 41
 - but originel 328-29
 - but véritable 44
 - chant rythmé de la vie 334
 - cinq soleils de la poésie 304-10 *passim*
 - classique 285-86, 313
 - critique de la vie 55, 80, 182, 289, 314
 - de la vie extérieure 175
 - de la vision spirituelle 176
 - définition 299
 - didactique 128, 139
 - dramatique 18-19, 105-06, 175
 - du dix-neuvième siècle 170, 267-68
 - du souffle de la vie 331-47
 - du vingtième siècle 150
 - élément temporel, élément éternel 64-67
 - élisabéthaine, *voir* Élisabétain, poésie
 - émotive 32, 44-45
 - esprit idéal 297-310
 - essence 22-32, 307, 359
 - et le délice 23-24, *voir* Délice
 - et philosophie 314-19 *passim*, 347
 - et prose 30, 226-27
 - et religion 320-23 *passim*, 343-44
 - évolution 58-59, 62-70 *passim*, 282-84
 - forme 378-92
 - française, *voir* Poésie française
 - future, *voir* Poésie future
 - grands âges de la poésie 254
 - grecque, *voir* Poésie grecque
 - idée et émotion intellectuelles 32
 - indienne, *voir* Poésie indienne
 - intellectuelle 44, 59, 125, 134, 174
 - intuition et inspiration 142-43
 - intuitive et révélatrice 293, 304, 308, 370, 376-77, 392, 394, 409-10
 - italienne 68-69, 71
 - latine 81, 97, 259
 - lyrique 19, 107, 175, 379-87
 - moderne 41, 147, 150-51, 171-72, 285-94 *passim*
 - mystique 130, 144-45, 371
 - narrative 107, 175, 379, 391-92
 - objectif 50
 - patriotique 37, 358
 - philosophique et religieuse 358
 - physique 58-59
 - place de la pensée 51
 - place de la technique 24-25
 - pouvoir d'expression 283
 - progression 368
 - prose poétique 226-27
 - romaine 54-55, 236
 - sanskrite 175-76
 - signification et fonction spirituelle 307
 - soufie 178
 - spirituelle 60, 93, 143
 - subjective, objective et spirituelle 15, 19
 - supérieure et inférieure 31
 - tournure naturelle 242

- trois éléments de toute grande poésie 33
- trois pouvoirs 321
- victorienne 38, 65, 81, 84, 138, 204-20, 221, 238, 261, 364
- vishnouïte 166, 178, 324, 362
- vitale 44, 59, 93, 117, 175
- Poésie anglaise
 - « augustienne » (« classique ») 80, 135-40, 204
 - anglo-normande 79-81
 - anglo-saxone et éléments celtes 77, 79-82
 - avantages et désavantages 418
 - caractère 71-77, 78-90
 - du dix-huitième siècle 65, 81, 95, 146, 150, 166, 180, 186, 188
 - éléments celtes 76-77, 78-81, 86, 89, 145, 172, 193-94, 351, 418
 - élisabéthaine, voir Élisabéthain, poésie
 - esprit et forme 74-75
 - et la littérature continentale
 - moderne 151-52, 173
 - évolution 82-85, 91-149
 - évolution psychologique 69
 - génie et limitations 91
 - intellectuelle et l'âge classique 127-40
 - intensité du langage et vision immédiate 89
 - moderne 171
 - place de l'individu 85, 88
 - présentation de la vie 86
 - « récente » 95, 221-81
 - restauration 95
 - riche et puissante 71
 - trois caractéristiques générales 88-89
 - victorienne 38, 65, 81, 84, 138, 204-20, 221, 238, 261, 364
- Poésie française 71, 74, 272
 - classique 136-37
 - grand siècle 204
 - influence sur la poésie anglaise 94-95
 - les Parnassiens 152
 - moderne 92
 - récente 292
 - romance 36, 166
 - unanimité 272, 274
 - vers libre 226, 227, 231, 232
- Poésie future 11, 18-19, 21, 85, 89, 180, 293-94, 297-310 et passim, 340, 343, 347, 364, 373-77 *passim*, 385-86, 391, 407, 413-21
- Poésie grecque 61, 73, 81, 88, 97, 259, 285, 336
 - chœur grec et vers libre 34, 231-32 *passim*
 - de la décadence 74
 - Ménandre, Alexandrisme, poésie pastorale sicilienne 288
- Poésie indienne 54-55, 68, 88, 336, 372
 - philosophique 315
 - primitive 349-50
 - religieuse médiévale 60-61
 - shivaïte 362
 - vishnouïte 166, 178, 324, 362
- Poète 64, 395
 - comme voyant 42-43, 49-53
 - double personnalité 356
 - et l'homme de science 317-18
- Poètes de l'aurore 173-203
- Poètes irlandais (Yeats, A.E.) 168, 240, 263, 279-80, 409
- Pope, Alexander 81, 84, 122, 126, 135, 137, 138, 145, 177, 204, 246, 363, 442

- citations* 45, 399
- Prophète 52-53
- Prose 399
- illuminée 30
 - poétique 226
 - rythme 38
 - style 29, 42
- Puritanisme 132-33
- Racine, Jean 105, 137, 443
- Raison 29-30
- Râmâyana 121, 362
- rassa* (Rassa) 336, 348, 359, 461-62, 464
- Réalisation 298
- Réalisme 160-61, 162, 167, 169, 287, 341
- et idéalisme 15, 17, 19, 56-57
- Religion
- et poésie 319-23 *passim*, 343-44
 - puritaine 132-33
 - religiosité et spiritualité 369-70
- Renaissance 99-100, 151, 157,
- Représentation (de la vie, etc.) 87, 167, 271
- Révélation (poétique) 47, 294
- mot révélateur 43, 49, 191
 - vision spirituelle révélatrice 404
- Révolution française 145
- Richardson, Samuel 72, 98
- Rig-Véda 324, 458
- Rime 34-35, 224
- Rishi 298, 302, 303
- Romain
- poésie romaine 54-55, 136, 138, 204, 236
- Romance 69
- Romanciers russes 164
- Romantisme 147, 157, 160, 286-87
- allemand 145
 - anglais, voir Poètes de l'aurore
 - français 157, 286
- Rome 127
- Rossetti, Dante Gabriel 205, 214, 219
- Rousseau, Jean-Jacques 152, 157
- Ruskin, John 207, 269
- Russell, George William, voir A.E.
- Russie 206
- Rythme 33-40, 42
- accentuation et quantité 248
 - âme subtile de la poésie 223
 - chez les poètes anglais 245-52
 - de la prose 38
 - et musique 250
 - intonation 248-52 *passim*
 - pouvoir nouveau 223-24
 - puissance expressive 245
 - vers libre 224-37 *passim*, 248, 384
- Sâdhâna 324
- Saga 78
- Sanskrit
- poésie sanskrite et poésie élisabéthaine 175-76
 - théâtre sanskrit 105
- Satan (dans *Le Paradis perdu* de Milton) 132, 133
- Satchidânanda 456, 465
- Satire 128, 137, 139
- Savant 49
- et le poète 317-18
- Scandinaves, écrivains 152
- Scepticisme 170
- Schiller, Friedrich 157
- Science 288, 290, 304
- et art 57
- Scott, Sir Walter 72, 81
- Sculpture 42, 87
- Shakespeare, William 48, 50, 61, 72, 98, 101, 102, 105, 107, 111-15, 122,

- 124, 128, 164, 165, 166, 173, 242, 248, 260, 261, 270, 284, 287, 308, 335, 342, 363, 406, 411, 436, 437, 439, 443
 critique de Cousins 18
 cryptogrammes 50
 et Kâlidâsa 175
Hamlet 440
 langue, style 255-59
Le Roi Lear 113
Macbeth 113
 « miroir de la Nature » 124, 256
citations 246, 255, 256, 257, 405-06, 439, 440, 455, 456, 458
- Shakti 396
- Shelley, Percy Bysshe 13, 47, 84, 86, 138, 144, 145, 146, 147, 148, 157, 174, 181, 194-200, 203, 205, 245, 287, 364, 373, 433
 et Wordsworth 195-96, 199-200
 œuvres 115, 196, 197, 198
 poèmes lyriques 197-98
 premiers vers 196
citations 200, 246, 258, 400, 401, 402, 406, 459, 460
- Sincérité 383, 399, 420
- Soma 348
- Sophocle
Œdipe 23
citations 322
- Spenser, Edmund 47, 103, 118-22, 124, 128, 173
Faerie Queene 98, 118-22, 176
- Spiritualité (et religiosité) 369-71
- Spirituel
 l'expérience et son expression 26, 68
 poésie spirituelle 60
- Strindberg, Auguste 78
- Style (poétique) 33, 41-48, 49
 dans la poésie anglaise
 « récente » 253-64
 et prose 25-30, 41-43
 imaginaire 45
 vital, émotif, intellectuel 45
- Subjectivisme 169
 traitement subjectif de la Nature 154-55
- Subjectivité 89
 et objectivité 56-57, 162-63, 413
- Substance 45-48
- Supramental 407, 444, 446, 447, 448, 450
- Surhumanité 375
- Surmental 309, 426-27
aesthesis 454-67
 influence dans la poésie 443-67
- Swinburne, Charles 115, 205, 213, 219, 245, 247, 332
 œuvres 115, 214, 219
- Symboles 68, 178-79, 344
- Syngé, John Millington 16
- Tagore, Rabindranâth 12, 19-20, 52, 89, 239, 242, 292, 303, 317, 324, 340, 371, 409, 415
 original bengali 227-28
 traduction de ses propres poèmes (*Gitanjali*) 226-27
 vers blancs bengalis 232
citations 227
- Taine, Hippolyte 174
- Tantrisme (théorie du langage) 254, 396-97
- Tao 353
- Tasse, Le 68
- Tennyson, Alfred 13, 81, 115, 205, 208-14, 219, 261, 277, 442
 œuvres 99, 210, 211, 212, 261, 299

- poésie lyrique 212
 poésie narrative 210
citations 261, 442
- Teuton 68
- Théâtre 379, 387-90
 anglais 114, 181
 élisabéthain 44, 81, 101, 103-15
passim, 117, 166, 177, 335
 grec 105
 lyrique 380
 romantique 110-11
 romantisme 287
 sanskrit 105
- Thompson, Francis 12
- Thomson, James 146
- Tolstoï, Lev 164
- Tradition 222
 nationale, et le poète 62-70 *passim*
- Tragédie 389
- Transcendantalisme 157
 allemand 145
- Unanimisme 272
- Vāk 396
- Vālmiki 50, 61, 229, 308, 362, 437
 Rāmāyana 362
- Vāmadéva 308
- Véda (tradition, poètes, mandalas,
 etc.) 20, 35, 68, 166, 178, 299, 327-
 30 *passim*, 349, 362, 425, 427
 et le Mantra 290, 298, 425, 427
 théorie de la création 252, 395
citations 304, 305-06, 310, 408
voir Rig-Véda, Yajour-Véda
- Védānta 164, 436, 440
- Vérité 64, 304-07 *passim*, 311-30 *pas-
 sim*
 et beauté 291-92, 311, 365, 465-67
- Verlaine, Paul 152, 167-68
- Vers libres 34, 224-37 *passim*, 248, 384
- Vie
 insistance sur la vie 305
 poésie de l'esprit-de-vie 102-16
passim, 117, 124-25, 175
 représentation poétique 86, 87,
 95-99 *passim*, 122
 souffle de la vie dans la poésie 326,
 331-47
- Vingtième siècle 274
- Virāt 113
- Virgile 54, 119, 134, 438-39, 458
 influence sur Milton 129, 130
L'Énéide 118, 440, 455
Les Géorgiques 54
- Vishvāmītra 113, 308
- Vision
 interprétratrice 105, 242, 243-44
 poétique 31, 33, 47, 49-61 *passim*
 pouvoir spécifique du poète 49
 spirituelle révélatrice 404
- Vital
 poésie vitale 44, 59, 93, 117
- Vyāsa (Mahābhārata) 362, 437
- Waller, Edmund 126
- Webster, John 108
- Whitman, Walt 52, 230-32, 236, 239,
 240, 270-74, 276, 279, 280, 292, 303,
 332, 339, 371, 415, 418, 419
La Prière de Colomb 232
Passage to India 272
Sea-Drift 231
 usage du vers libre 34, 35, 226-37
passim, 248
citations 232, 271, 272, 273-74
- Wordsworth, William 84, 86, 135, 138,
 144, 145, 148, 157, 174, 180, 181-83,
 186-90, 191, 203, 205, 287, 315, 373
 et la Nature 186-90 *passim*, 199-

- 200, 287, 364
et Shelley 196, 199-200
Ode (*Intimations of Immortality*)
186, 190
œuvres 115, 190
sonnets 190
théorie du langage poétique 180,
189
citations 189, 246-47, 260, 398,
399, 400, 402, 403-04, 456,
459
- Yajour-Véda 324
Yeats, William Butler 12, 14, 19, 240,
242, 245, 251, 263, 280, 292, 313,
339
citations 251, 263
Yoga 66, 320, 324

Table des matières

PREMIÈRE PARTIE

Chapitre 1	
Le Mantra	11
Chapitre 2	
L'essence de la poésie	22
Chapitre 3	
Rythme et mouvement	33
Chapitre 4	
Style et substance	41
Chapitre 5	
La vision poétique et le Mantra	49
Chapitre 6	
L'évolution nationale de la poésie	62
Chapitre 7	
Le caractère de la poésie anglaise – 1	71
Chapitre 8	
Le caractère de la poésie anglaise – 2	78
Chapitre 9	
L'évolution de la poésie anglaise – 1	
<i>Chaucer et la poésie de la vie extérieure</i>	91
Chapitre 10	
L'évolution de la poésie anglaise – 2	
<i>Le théâtre élisabéthain : Shakespeare et la poésie de l'Esprit-de-Vie</i>	102

Chapitre 11	
L'évolution de la poésie anglaise – 3	117
Chapitre 12	
L'évolution de la poésie anglaise – 4	127
Chapitre 13	
L'évolution de la poésie anglaise – 5	141
Chapitre 14	
Le mouvement de la littérature moderne – 1	150
Chapitre 15	
Le mouvement de la littérature moderne – 2	162
Chapitre 16	
Les poètes de l'aurore – 1	173
Chapitre 17	
Les poètes de l'aurore – 2	
<i>Byron et Wordsworth</i>	178
Chapitre 18	
Les poètes de l'aurore – 3	191
Chapitre 19	
Les poètes victoriens	204
Chapitre 20	
La poésie anglaise récente – 1	221
Chapitre 21	
La poésie anglaise récente – 2	238
Chapitre 22	
La poésie anglaise récente – 3	253
Chapitre 23	
La poésie anglaise récente – 4	265

Chapitre 24	
Nouvelle naissance ou décadence ?	282
DEUXIÈME PARTIE	
Chapitre 1	
L'Esprit idéal de la poésie	297
Chapitre 2	
Le Soleil de la Vérité poétique	311
Chapitre 3	
Le Souffle d'une Vie plus grande	331
Chapitre 4	
L'âme du Délice et de la Beauté poétiques	349
Chapitre 5	
Le Pouvoir de l'Esprit	368
Chapitre 6	
La Forme et l'Esprit	379
Chapitre 7	
Le Mot et l'Esprit	394
Chapitre 8	
Conclusion	414
<i>Lettres sur la poésie</i>	423
Le Mantra	425
Le Mantra et le Surmental	426
Le monde de la musique des mots	427
La mémoire terrestre	427
Le Mental supérieur et l'intelligence poétique	428
Le pouvoir d'inspiration et l'instrument humain	429

Mallarmé	430
L'art pour l'art ou l'art pour l'âme ?	432
Grandeur et beauté en poésie	438
L' <i>aesthesis</i> du Surmental	454
Traduction des poèmes cités	468
Table des citations	481
Glossaire	490
Index	493