La priorité du poète

François FOULATIER - 21 janvier 1998

[**Lagneau et Mallarmé**](file:///C%3A%5CUsers%5Cblond%5COneDrive%5CBureau%5CAlinalia%5CAlinalia%5Cindex.html#1) - [**La guerre**](file:///C%3A%5CUsers%5Cblond%5COneDrive%5CBureau%5CAlinalia%5CAlinalia%5Cindex.html#2) - [**Hugo**](file:///C%3A%5CUsers%5Cblond%5COneDrive%5CBureau%5CAlinalia%5CAlinalia%5Cindex.html#3) - [**Valéry**](file:///C%3A%5CUsers%5Cblond%5COneDrive%5CBureau%5CAlinalia%5CAlinalia%5Cindex.html#4) - [**Mallarmé et Lagneau**](file:///C%3A%5CUsers%5Cblond%5COneDrive%5CBureau%5CAlinalia%5CAlinalia%5Cindex.html#5)

Je me propose de faire la lecture d'un ensemble de fragments dont je ferai en quelque sorte le montage en assurant les liaisons, afin qu'au terme de cette séance quelque chose ait été dit, par ma voix, pas nécessairement par moi, sur le sujet, au demeurant fort difficile, proposé par Robert Bourgne : *La priorité du poète*.

# Lagneau et Mallarmé

Je commencerai, en toute immodestie, par deux passages d'une conférence qu'un destin contraire m'empêcha de prononcer lors du Colloque *Jules Lagneau, Alain* (5 décembre 1992) et dont le titre, au demeurant fort énigmatique, m'avait été suggéré par Robert Bourgne : "L'esprit rêvait".

Jules Lagneau, si peu écrivain, a prononcé, pour couronnement de son discours de Vanves (3 août 1886) (2), le poème métaphysique le plus puissant que l'on ait entendu depuis Parménide. "Avant l'homme, l'esprit dormait pour ainsi dire dans la nature. Il dormait et le monde était son rêve..." Ce commencement est célèbre, la morale aussi en est connue : "L'homme est un redresseur" ; elle est illustrée de façon saisissante par la succession ascendante des mouvements du poème, figure métaphorique du redressement de l'homme qui, simultanément, dresse le monde.

Voyons les deux premiers mouvements : "Avant l'homme, l'esprit dormait - Mais l'homme paraît et voilà que tout change ", en plaçant en regard un autre poème qui a lui aussi, dans un autre registre, une dimension cosmogonique : l'églogue de Mallarmé intitulée : *L'après-midi d'un faune* (1876). (3)

Le temps dans lequel se déploie le poème de Lagneau est celui du second mouvement : le temps présent où « l’homme paraît et où en lui l’esprit s’éveille ». Le rêve qui hantait le sommeil de l’esprit, s’il vient en premier, est à l’imparfait, considéré rétrospectivement à partir du temps présent par l’esprit éveillé, et par lui déjà redressé et mis à distance, « le rêve prend corps et devient chose, et l’esprit, qui regarde cette chose, se sépare d’elle ». En ce temps de l’imparfait où l’évocation le renvoie, le rêve ne peut être qu’imparfait, inachevé, «  admirable en ce qu’il va devenir « . C’est la réflexion qui, séparant ce qui dans le rêve était mêlé, l’homme et l’univers, révèle ce qui était en lui obscurément en gestation. C’est elle qui, tirant l’homme de cette coquille de sommeil originaire (« ce qu’il était sans le vouloir et sans le comprendre, son rêve de tout à l’heure »), devient la « seconde et véritable créatrice » de l’homme et de l’univers, séparés.

Nulle place, dans ce poème de la liberté de l’homme, pour le rêve au présent. La naissance de l’homme date du moment où « il reconnaît que sa nature d’esprit n’est pas d’être ce qu’il est, mais ce qu’il doit être ». Pas de temps non plus pour cultiver avec complaisance ou nostalgie le souvenir des temps obscurs de la première et confuse création. D’un même élan la réflexion crée l’homme en le redressant et, redressant les apparences illusoires du rêve, dresse l’univers dans sa vérité. «  Que serait la divine beauté de ce corps immense, […] si le principe spirituel qui est en nous et que la réflexion affranchit, ne donnait à cette beauté un sens ? « . Cette pente qu’à chaque éveil il est urgent de gravir à nouveau est le chemin de la liberté ; tout retour en arrière serait une démission.

Moins héroïque, le faune de Mallarmé voudrait poursuivre son rêve, retarder son éveil en prolongeant le sommeil du monde.

Ces nymphes, je les veux perpétuer… Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Mais déjà s'insinue l'idée qu'il s'agissait d'un rêve :

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses.
Réfléchissons...

La réflexion d'un faune, hélas ! n'a pas reçu la marque de cette éducation qui délivre l'esprit et le "met à son rang au-dessus des choses qu'il illumine", elle trouve plus d'attrait à se glisser dans les méandres du paysage et se fondre dans sa chaleur et ses parfums pour y raviver et savourer à longs traits le rêve qui se révèle alors être le sens fabuleux de ce monde complice, répondant au souhait des " sens fabuleux " du faune. Usage blasphématoire de la réflexion qui, dans le temps de l'éveil abrogé par le souvenir, rend à la fusion ce qu'elle avait pour mission de séparer ; blasphème conscient qui s'achève en oubli dans le sommeil où s'abolit cette résurrection illicite du rêve qu'un éveil éphémère a inaugurée.

En préface à son commentaire de *La jeune Parque* (4), Alain écrit à propos du serpent, symbole des fonctions animales : " Il va, il vient. Il mord. Il essaie quelquefois ses danses. Dans toutes nos pensées il se montre ; c'est aussi qu'il y est ; et bien mieux il les commence toutes. Et nous n'y comprenons rien tant que nous ne remontons pas à ce serpent qu'on ne peut comprendre ". Certes pour Alain comme pour Lagneau, le penseur est ce redresseur qui, lorsqu'il s'éveille, refuse d'interpréter et même d'entendre le conte émouvant qui fait écho au rêve dans le souvenir qui le perpétue, et qui au contraire s'en dégage comme d'une perception déformée du monde qu'il analyse en séparant ce qui en elle était intimement mêlé : des mouvements réels dans le corps, des événements réels dans le monde. Mais il lui arrive de se montrer peu pressé de conduire ainsi la trajectoire de sa pensée jusqu'au zénith où l'esprit surplombant l'univers t'éclaire de sa lumière crue. Il lui arrive de s'attarder dans la lumière indécise de l'aube où la pensée n'a pas encore sauté hors du rêve pour le juger, mais au contraire s'éveille, en lui, à la présence du monde.

"Tel est l'âge magique, autant qu'on peut le décrire, où c'est le monde lui-même qui apparaît". (5) Voilà le côté par où Alain admire Marcel Proust que, par ailleurs, il n'aime guère : "Je ne crois pas que sur le sommeil, sur les rêves et sur les perceptions déformées, jamais aucun homme n'ait mieux décrit cette mythologie à l'état naissant, et ces dieux jeunes que le corps humain produit et détruit sans cesse, par ses affections, humeurs et pulsations". Nécessité, pour comprendre la pensée, de remonter à ce que l'on ne peut comprendre ; à défaut de comprendre, décrire autant que l'on peut décrire, se limiter volontairement à décrire. Cette nécessité a conduit Alain à s'intéresser de fort près aux beaux-arts et à y revenir inlassablement, s'efforçant de toujours décrire plus longuement, comme pour retarder le moment de penser, parce que penser trop tôt, c'est penser abstraitement.

Je poursuivais en citant la dix-septième des *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, sur la voie de la peinture, sur cet en deçà de la description où l'apparence est "gibier de peinture et gibier de dessin". Et d'abord gibier du dessin, qui est toujours proche de la description, puis de la peinture qui est en deçà du dessin. "Le dessin est fait d'un geste qui saisit, qui emprisonne, qui reconstruit ; même refusant l'être, et borné à l'apparence, c'est encore un geste pensant. Le geste du peintre qui pose la touche est tout à fait autre ; il nie l'autre ". (6) Ce sont comme les étapes de cette tentative de retarder toujours un peu plus le moment de penser, parce que penser, c'est essayer de penser ce que l'on a d'abord exprimé, ce qu'on a dit sans le dire, ce que l'on s'est dit à soi-même, ou encore ce que l'on a peint, dessiné, décrit.

## 2. La guerre

L'expérience de la guerre a eu pour premier effet d'accentuer ce qu'Alain pensait de la poésie avant la guerre : il ne l'aimait pas beaucoup, comme en témoigne ce Propos du 6 juillet 1908 : " Comme j'entendais que l'on parlait de ce prix national de poésie, cela m'a donné l'idée de lire des vers ; mais je n'y ai pas tenu cinq minutes. Je suis grand liseur pourtant, mais les vers m'ennuient ; non pas le poète, mais les vers ; car i1 n'est pas vraisemblable que tous les poètes soient naturellement ennuyeux à ce point ; il faut que leur métier y soit pour beaucoup. Donc je n'aime pas les vers. Tous ceux à qui je l'ai dit m'ont répondu, en confidence : " Moi non plus, je n'aime pas les vers. " (7)

Trésor de mauvaise foi ; tout le Propos est du même humour féroce de la première à la dernière ligne. L'idée d'Alain est que le poète s'échine à exprimer par des détours difficiles ce qu'il serait si simple de dire en prose, et que tout son art est de faire attendre la rime, et son effet de surprise : à partir du moment où le premier vers est dit, comment va-t-il trouver la rime, puis enchaîner les rimes, et sa parole dans les rimes ? Et la poésie n'est pas grand chose d'autre que ce jeu futile.

La guerre l'amène à développer sa méfiance à l'égard de la poésie, qu'il perçoit comme affiliée à l'éloquence, dont il a vu quels ravages elle pouvait provoquer. Il l'aborde aussi comme participant à cet art complet qu'est l'art de la guerre, dont le seul équivalent est l'art religieux. L'art de la guerre, cet art qui fait marcher les hommes. On ne s'étonnera pas alors de trouver dans De quelques-unes des causes réelles de la guerre entre nations civilisées un chapitre intitulé "De la poésie et de la prose", où il écrit : "Une chanson de marche, même sans parole, dispose déjà notre corps à des actions vives et décidées, et en même temps nous donne des sentiments audacieux et des pensées conquérantes. Je résiste pour ma part à ces effets autant que je le puis, tant qu'ils ne secondent pas une action délibérée ; mais je sens pourtant leur puissance. Jugeons par là de la puissance des refrains guerriers sur des hommes naïfs et qui croient toujours que leurs sentiments résultent de leurs opinions. Ces effets bien connus et assez grossiers nous font connaître le secret de la poésie." (8)

Un peu plus loin : "Si un avenir meilleur est possible, il sera œuvre de prose, mais non point plate et vile comme on veut dire. Car la prose a sa beauté et sa force, comme on voit déjà dans Montaigne, La Bruyère, Montesquieu, Stendhal ; je ne compte point comme prose l'éloquence et tout ce qui y ressemble ; non, mais le trait, et la marche boiteuse, la cadence volontairement rompue, le heurt, l'arrêt, signe qu'il faut relire, ou bien méditer." (9)

Alain esquisse ici une idée qu'il poursuivra longtemps, c'est que la prose est refus de poésie, parce qu'elle est refus d'éloquence : elle doit volontairement boiter, car si elle marche trop bien, elle entraîne sans laisser le temps de penser. Il faut qu'elle arrête le lecteur. Un peu plus tard, dans *Mars*, au chapitre "Du beau", il va plus loin dans ce sens : "Il faut savoir que le beau est ce qui met l'esprit des hommes en mouvement. Le vrai même est faible à côté ; et le bien est austère quand on s'y met. Je tiens que l'amour de la vérité est faible, quoique assez bien dirigé toujours, s'il n'est payé ; c'est pourquoi, dans les discussions, les passions tristes finissent par régner. Au lieu que l'amour du beau efface tout et guérit cette âme inquiète et faible. Aussi cette mystique de la guerre, née d'un spectacle, régnera toujours et sur tous. Semblable en cela à l'esthétique religieuse, mais plus puissante encore par son mouvement accéléré. C'est par là qu'on saisit la parenté, étrange autrement, de l'esprit militaire et de l'esprit religieux ; ce que l'oreille musicienne, au *Te Deum*, saisit très bien." (10)

Défiance à l'égard de la puissance du beau, mais aussi reconnaissance de l'art premier, la cérémonie où se mêlent et d'où sortent tous les arts. S'il se défie de la poésie, c'est que, mêlée à la musique, à l'éloquence, portée par l'architecture, dans la cérémonie religieuse ou dans la cérémonie militaire, elle met l'homme en mouvement : mouvement intime des émotions, marche rythmée, danse. Dans un des derniers chapitres des Idées et les arts, Alain se proposera de "comprendre comment tous les arts naissent de la danse ". (11)

## 3. Hugo

L'évolution du jugement d'Alain sur Hugo témoigne assez fidèlement de l'évolution de sa pensée sur la poésie. Nous allons la suivre, de 1911 à 1928, pour y percevoir les effets de la rencontre avec Valéry. Premier jalon, un Propos daté du 26 août 1911 : "Hugo n'aimait pas Stendhal ; il lui refusait le style. Je les aime tous les deux ; mais j'avoue que Hugo est trop long pour moi, presque toujours ; [...] il a du mouvement par ses strophes ; il va, il va. Il a écrit une pièce où il dit seulement : "j'irai, j'irai, et puis j'irai", sans qu'on sache où ; c'est une des belles. Je le suis comme on suit un régiment ; mais il m'arrive aussi d'aller l'attendre au bel endroit. [...] C'est un orateur. [...] Et l'on ne définirait pas mal Stendhal en disant qu'il est tout à fait étranger à l'éloquence. [...] aussi n'a-t-il pas de rythme ; il n'entraîne point ; il ne veut pas entraîner, cela irait contre son art. Aussi je comprends que Hugo l'orateur n'y ait rien compris. Balzac est entre tes deux ; c'est encore de l'éloquence, mais pour l'œil. [...] Débat entre l'œil et l'oreille." (12).

Débat entre l'œil et l'oreille, qui peut aussi prendre la forme d'un débat entre le langage et les mots : le langage dans lequel il y a encore de l'éloquence ; les mots, simple matériau pour le poète. C'est par cette voie qu'Alain va rencontrer la poésie, à travers Mallarmé ; poésie de mots, dont est bannie toute éloquence. Poésie de mots plutôt que de langage, mais pour retrouver au bout du compte la force propre du langage, la force propre de l'éloquence et, en quelque sorte leur bon usage ; nous le verrons plus loin.

Revenons au texte : l'éloquence pour l'œil, Alain l'admet. Mais la prose demeure la plus ferme défense contre les prestiges de la poésie, le moyen de s'interdire d'entraîner, avec ce souci de la liberté du lecteur qui est pour Alain une raison de se méfier de Hugo, tout en le comprenant et en l'aimant, mais avec cette distance que met l'ironie.

En 1927, Alain écrit le commentaire de *Charmes*, il rencontrera Valéry l'année suivante. Dans un Propos daté du 1er octobre 1927, il écrit : "Au reste il est ordinaire que l'on pense d'après tes poètes. Or ceux que je viens de citer [Musset, Hugo, Vigny] ne réveillaient guère. Les nuages de Hugo sont réellement des nuages ; cela est obscur de loin ; quand on est dedans, on n'y voit pas plus clair. [...] Mallarmé et Valéry annoncent un autre climat des pensées. Comme disait un homme à lieux communs, on y laisse sa tête. [...] Et s'il est vrai, comme je crois, que pensée, fille de poésie, ressemble à sa mère, nous verrons partout une clarté des détails ; clarté conquise, au lieu de nos vagues aspirations ; et les jeunes nous feront voir une autre manière de croire, qui sera un refus de croire. " (13)

Nous sommes au cœur du sujet : il s'agit de l'incrédulité. Ne pas croire, ne pas chercher à faire croire, ne pas entraîner, c'est le souci premier d'Alain écrivain. Mais quelque chose d'autre se montre ici : "il est ordinaire que l'on pense d'après les poètes." Poésie d'abord. La priorité du poète, nous la voyons paraître ici ; elle était affirmée déjà dans le Propos du 11 juin 1923 que je citerai plus loin. Alain reprend l'argument qu'il énonçait, nous l'avons vu, dans Mars : le beau, plus que le vrai, "est ce qui met l'esprit des hommes en mouvement." Il le reprend, non plus pour justifier sa défiance, mais pour fonder le rôle d'éclaireur qu'il attribue au poète. C'est qu'il a rencontré une autre poésie, celle qui éveille la pensée. Loin de l'artifice futile qui la caractérisait naguère à ses yeux, la poésie vraie est de nature et, comme elle, toutes nos pensées sont de nature.

En juin 1928, Alain rencontre Paul Valéry au restaurant La Pérouse, dans le courant de la conversation, il égratigne Hugo au passage, selon son habitude :

"A. - Si Victor Hugo lui-même avait supprimé tout ce qui lui venait trop facilement, il eût ajouté de beaux silences à de sublimes lieux communs !"

Valéry, qui sur le moment n'a pas répondu, revient sur Hugo un peu plus tard :

"P.V. - [...] les derniers poèmes de Victor Hugo sont les meilleurs. [...] De lui, connaissez-vous l'admirable non-sens ?

*Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit.*

Et son beau soupir de vieillard ?

*Mon fil trop long frissonne et touche presque au glaive...*

A. - Nietzsche le fou l'appelait le Phare de l'océan du non-sens, mais malgré tant de bêtises, quelques-unes si belles, il a bien vu que la poésie c'est d'abord le rythme, on préfère dire musique aujourd'hui, et que le langage, l'instrument, est une sorte de harpe que tes siècles ont accordée et dont le poète sait jouer. Mallarmé, lui, se fie aux mots." (15)

On trouve ici l'opposition entre le langage et les mots qui est comme un écho approximatif de l'opposition entre l'œil et l'oreille. Hugo est avant tout un poète pour l'oreille, et pour ceux qui aiment Hugo, l'idée de supprimer ce qui lui venait trop facilement paraît absurde, parce que ce qui fait sa poésie, ce ne sont pas les beaux vers, c'est tout ce flot rythmé de vers qui ne veulent pas dire grand chose, d'où jaillit le beau vers, comme Vénus de la mer qui l'engendre. Hugo est aussi un descendant de Rabelais et Dieu sait que Rabelais ne fait pas le tri. Poésie beaucoup plus populaire. On sent ici l'effet de l'aristocratisme de Valéry, un peu étrange chez Alain.

Opposition entre le langage et les mots : quand il s'agit de Mallarmé, effectivement, beaucoup de poèmes se lisent avec les yeux, pas toujours exclusivement, mais le fameux "coup de dé", c'est d'abord une mise en page. Dans la dédicace des Entretiens chez le sculpteur à Marie-Monique Morre-Lambelin (sur laquelle nous reviendrons plus loin), Alain écrit : "Je ne sais pourquoi les vers ne sonnent point comme la musique (c'est qu'on néglige de les chanter)." Il n'est pas facile toujours de chanter Mallarmé.

La rencontre de Valéry va permettre à Alain de se réconcilier avec l'éloquence naturelle du langage et de dépasser cette opposition entre l'oeil et l'oreille.

## 4. Valéry

Alain rencontre la poésie de Paul Valéry autour de 1923. J'en prends pour témoignage un passage du Propos du 11 juin 1923, bien connu : Mon esprit, je veux parler à vous, où il dit : "Vous avez donc choisi de philosopher quand c'était le temps de chanter. Votre punition fut de venir pour commencer à la fin des fins, qui est la politique raisonnable ; et, si je ne me trompe, la résignation vous est venue avant l'ambition. D'où ce mépris pour les poètes. Les pédants, qui voient jour dans les hommes comme sous des arbres, surent bien alors vous piquer du nom de poète ; injustice bien méritée. Je vois ici vingt années de perdues, pour le moins." (16)

De 1923, nous sommes reportés à 1903 : vingt années de perdues, cela touche tous les *Propos d'un Normand* : la politique raisonnable. Ce jugement rétrospectif est terrible. Alain se reproche d'avoir pensé trop tôt, d'avoir philosophé avant de chanter. Alors ce serait le bon élève de Lagneau, qui ne s'attarde pas au rêve et au chant, mais qui aussitôt pense, redresse ; mais on verra plus loin que ce n'est pas si simple et que Lagneau, c'est aussi autre chose que le pur penseur à quoi j'ai voulu le réduire tout à l'heure.

Un peu plus loin, dans le même Propos, parlant du *Système des Beaux Arts*, il dit : "Les arts s'ordonnèrent par rupture et opposition, comme on taille des images. Mais, ainsi que le remarqua un homme attentif et nourri des poètes, c'était passer à côté de la poésie sans la voir, de la poésie qui, peut-être réunit tous les arts ? Sculpter tous les arts, ce n'est jamais que sculpter, et sans matière. Ainsi le Jupiter politique mit tout en ordre par la lance de Minerve." (17) De nouveau un jugement rétrospectif sans égards, cette fois-ci sur le Système des Beaux-Arts : un système politique, de mise en ordre des arts. Et pourtant, lorsqu'Alain écrit, huit ans plus tard, en 1931, les *Vingt leçons sur les Beaux Arts*, il fait savoir que si la forme a changé, il n'a rien changé ni ajouté quant au fond, et que c'est le *Système des Beaux-Arts*que toujours il préfère.

Une remarque à propos de : "Sculpter tous les arts, ce n'est jamais que sculpter, et sans matière." A plusieurs reprises Alain a tenté de comprendre tous les arts à partir d'un seul on l'a vu dans le dernier livre des *Idées et les âges*, où il dit qu'il serait tentant de développer une dialectique qui engendrerait tous les arts à partir de la danse. En lisant George Sand, c'est au chant humain qu'il pense, parce que le chant humain fait danser ; il est lui-même une danse intérieure. Et nous suivrons cette idée tout à l'heure avec Jean Prévost qui dans son *Baudelaire* montre comment le poème, guidant le souffle par son rythme, engendre une danse intérieure. Le chant, la danse, ici la sculpture, ailleurs l'architecture, c'est plus tard, à partir de la rencontre avec Valéry, qu'il pense à la poésie. Dans la poésie, comme dans le chant, il découvre que ce qui fonde les arts, c'est le rythme. Le rythme qui fait danser les hommes, comme il peut les faire marcher au pas.

Revenons à : "Vous avez donc choisi de philosopher quand c'était le temps de chanter." Une philosophie en l'air, une philosophie abstraite qui ne s'appuie pas sur le chant de l'homme. D'abord chanter comme un être de nature, comme chante le rossignol, et ensuite penser ce chant. Mais il n'est pas facile pour l'homme de chanter ; et l'action première qui devrait être de chanter, il faut la conquérir, de façon tout à fait paradoxale, en ne la cherchant pas, en défaisant ce qui s'interpose : faire en défaisant.

J'en viens aux *Entretiens chez le sculpteur*, et surtout à la dédicace à Marie-Monique Morre-Lambelin, datée du 1er novembre 1937, qui retrace en quelque sorte le trajet d'Alain, à partir du *Système des Beaux-Arts* : " Ce *Système* ne pouvait rester en cet état où je l'avais laissé, semblable à cette tour dans les airs, qu'Esope voulait construire pour son maître. Il restait des obscurités dans cet ouvrage. D'abord la poésie n'y était pas assez posée, ni non plus la physiologie de l'homme. ll faut pourtant bien que le *Système* prenne terre. " (18)

Il y a un rapport fondamental entre la poésie et la physiologie de l'homme, c'est par là que la poésie est de nature, elle est fondée dans la physiologie de l'homme, par les rythmes. C'est le chant de la poésie qu'Alain découvre à travers Valéry ; le chant qui permet à l'homme d'exprimer, c'est-à-dire de porter vers l'extérieur, ses rythmes physiologiques, liés à la respiration, au souffle, avec tout ce qu'il peut traduire des rythmes intérieurs ; le chant qui, en retour, lorsqu'il est entendu, produit une régulation du rythme, de la danse intérieure, une régulation des émotions. On comprend alors la priorité du chanteur.

La rencontre de Valéry a permis à Alain de faire le passage de la prose à la poésie, et à trouver dans la prose même une poésie possible, ce qui lui permet de résoudre, en la conservant, l'opposition préalable entre la prose et la poésie. Une prose dans laquelle il y aurait l'écho du chant du poète, qui saurait à la fois faire danser les hommes comme le fait le chant de Consuelo et les arrêter assez pour qu'il pensent, c'est sans doute à cela qu'est arrivé Alain, du moins dans la lecture que j'en fais, dans certains passages des *Entretiens au bord de la mer*. Soulignons que c'est en posant le poésie qu'Alain fait prendre terre au *Système des Beaux-Arts*. On voit le chemin parcouru depuis le Propos de 1908 où il affirmait, non sans insolence, qu'il n'aimait pas les vers.

En 1927, Alain écrit un commentaire à *Charmes* dans les marges d'un exemplaire appartenant à Henri Mondor qui en parle à Paul Valéry et organise la rencontre qui a lieu en juin 1928 au restaurant Lapérouse. Un épisode de cette rencontre a fait l'objet de deux récits, l'un, immédiatement après, par Henri Mondor, l'autre, douze ans plus tard, par Alain. Leur comparaison permet de comprendre l'importance qu'eut cette rencontre pour Alain.

A la fin du déjeuner, Valéry roule une cigarette, selon son habitude. Alain lance des idées, donne la réplique, se tait, observe. Valéry commente ce que font ses mains. Henri Mondor se souvient :

"A. - [...] Le difficile, en effet, n'est pas tant de faire que de défaire. Pour moi, je ne travaille bien que lorsque je réduis le problème en charpie ". (19)
" P.V. - Votre idée de charpie était excellente, tout à l'heure. J'y pense encore. Et cela se révèle bien vrai quand on fabrique, comme moi, ses cigarettes. (Il s'appliquait à bien faire la première.) On divise lentement, en rêvant bien sûr, la pincée de tabac bien ou mal évaluée. Se garder surtout d'essayer de faire passer trop vite l'un des bords de la feuille sur l'autre bord. L'impatience retarde. Il faut rouler, rouler, rouler.
A. - Comme mon tonneau de Diogène...
Alain me montrait son bonheur, d'un imperceptible mouvement de sourcil. Cela voulait dire " Attention ! le vrai observateur semble toujours distrait : c'est qu'il guette l'imprévisible chant du merle ! "
P.V. - Rouler le tabac, le peloter, recommencer, c'est-à-dire, nous sommes bien d'accord, retourner le problème et, après quelques secondes ou quelques minutes, ça passe, ça colle : le vers est fait. Il s'est fait tout seul, dirait-on." (20)

L'épisode de la cigarette raconté douze ans plus tard par Alain dans un texte intitulé : *Le déjeuner chez Lapérouse* : "J'avais lancé en étourneau, comme je fais, une sorte d'axiome : "Ce qui est difficile ce n'est pas de faire, mais de défaire", et en effet j'excellais dans la fabrication de charpie d'idées. C'est là-dessus qu'il tira ses accessoires de fumeur. "Vous allez me dire, dit-il, si je vous comprends bien. Voici une pincée de tabac dont je veux faire une cigarette ; or, cette pincée est quelque chose ; je la couche dans ce papier et je défais ; voyez, je m'interdis de faire la cigarette ; or la voilà ; elle s'est faite toute seule et voilà comment on fait un vers." (21)

Dans le premier récit, il y a chez Valéry quelque chose de plus technique, quelque chose qui indique plus le métier. La différence vient de ceci, que Valéry savait parfaitement rouler des cigarettes, alors qu'Alain ne s'y est sans doute jamais essayé. Il a donc, dans son récit, oublié les détails de fabrication et retenu la leçon. Or les détails décrits et commentés par Valéry sont d'importance. "L'impatience retarde, dit-il. Il faut rouler, rouler, rouler." - "Comme mon tonneau de Diogène", réplique Alain ; mais ce n'est pas cela ; c'est, dit Valéry : "Rouler le tabac, le peloter, recommencer", cela se passe au niveau de la pulpe des doigts, avant de signifier autre chose par métaphore. Cette attention au métier, si présente chez Alain, en particulier quand il traite des beaux-arts, lui fait ici défaut. Pour Valéry, les deux actions s'éclairent l'une l'autre, celle de rouler des cigarettes et celle d'écrire des vers, parce qu'il a la pratique des deux, avec la sensualité qui leur appartient.

Rouler la cigarette en pensant à autre chose, chercher à défaire plutôt qu'à faire, pour qu'à la fin "ça colle". Il ne s'agit pas que *je colle* bord sur bord, il faut que cela se fasse comme de soi-même. Il en est de même pour le vers : à force de défaire, tout à coup il est fait, non pas parce que je l'ai fait : "Il s'est fait tout seul, dirait-on." C'est une façon de vouloir qui implique le refus de vouloir, une façon de faire les choses comme si l'on s'en désintéressait. Déjà, pour prendre la pincée de tabac, "On divise lentement, en rêvant bien sûr, la pincée de tabac bien ou mal évaluée." On ne se soucie pas qu'elle soit bien ou mal évaluée : au fur et à mesure que la cigarette se roule, l'excédent en sort par les deux bouts, de même que le vers, en se faisant, s'allège de lui-même des mots superflus que la rêverie du poète avait rassemblés. Alain le comprend à sa manière : "Voici une pincée de tabac dont je veux faire une cigarette ; or, cette pincée est quelque chose". Cela existe, c'est quelque chose, on ne part pas de rien ; mais on ne se perd pas en préparation, on s'accommode de ce qui vient, du premier coup, et l'on fait sa place à l'accidentel. Alain y reconnaît sa propre manière d'écrire.

En octobre 1937, Alain publie les *Entretiens chez le sculpteur*, où il relate, dans le sixième entretien, une visite de Mondor et, dans le septième, une visite de Valéry, sans doute le même jour que " les trois disciples ", Prévost, Bost et Savin. Dans la dédicace à Marie Monique Morre-Lambelin, à laquelle je reviens, il écrit : "Deux entretiens furent repris de souvenir, ce sont ceux où paraissent Valéry et Mondor. De toute façon, j'avais besoin de Paul Valéry, car j'avais à faire le tour de la poésie et comment, sans lui, l'aurais-je pu ? Car lui sait vraiment comment on fait des vers ; il est l'artisan de ce métier-là. Ceux qui le connaissent savent bien qu'il reste énigmatique. " (22) Enigmatique en effet cette manière de montrer en roulant une cigarette comment on fait un vers, manière de poète aussi, manière de tout dire sans le dire.

"C'est au langage, écrit Alain, qu'il faut restituer son caractère miraculeux. Alors on comprendra les vers sublimes faits des mots les plus ordinaires, comme on remarque maintenant qu'une joue ordinaire peut être très expressive." (23) L'opposition entre l'éloquence du langage dans la poésie de Hugo et la poésie de Mallarmé qui se fie aux mots semble trouver ici une solution, nous y reviendrons. Mais si l'on cherche ce qu'est cette "joue ordinaire", on découvre, dans le sixième entretien, que Mondor ne fut pas seulement l'artisan de la rencontre avec Valéry, mais un partenaire à part entière, bien que volontairement effacé, dans une partie qui s'est joué à trois. "En êtes-vous, dit Mondor, au point de voir le poème se tordre comme un sarment ? Ces torsions sont les formes de la littérature peut-être." (24) Aussi énigmatique que Valéry, et non moins profond. Et, quelques instants plus tard : "Le dessin, ajoutait Mondor, est encore une sculpture par l'ampleur du trait qui, en vérité, fait naître la matière solide en son intérieur. Tracez un contour manqué, le papier reste papier ; mais, au contraire, si le trait est juste, le papier se gonfle comme une pulpe vivante". Et Mondor, semblable en cela aux peintres, n'a jamais cessé de chercher dans ses dessins la matière palpable en quelque sorte, à quoi un chapeau ou un livre ouvert peuvent lui suffire. Nul ne demande plus que ce genre de réalité à tout artiste. C'est ainsi que les Japonais dessinent une joue." (25)

Une joue apparaît sur le papier, se gonflant "comme une pulpe vivante" simplement parce qu'un trait la cerne. Pas l'ombre d'une ombre, rien d'autre que le trait "juste". "Nul ne demande plus que ce genre de réalité à tout artiste." Voilà un modèle à partir duquel comprendre tous les arts et, en particulier la littérature. Entre prose et poésie, l'opposition demeure, mais il y a quelque chose qui les traverse et leur est commun : l'art de faire apparaître comme réel, pour l'œil ou pour l'oreille, quelque chose qui n'est pas là, avec la plus grande économie de moyen. La poésie seule peut faire paraître ce sur quoi va porter la pensée, sans elle, la prose n'a pas d'objet. En ce sens, il y a une poésie de la prose, comme il y a une poésie du dessin. La torsion du sarment, qu'elle soit instantanée par l'effet du feu ou poursuivie au fil des ans par la taille qui forme la spirale du cep, évoque à nouveau l'art de faire en défaisant, de dégager la forme en faisant simplement tomber ce qui est de trop forme de nature issue d'un geste naturel de l'homme, fait comme sans y penser, en quoi consiste la seule et véritable ruse de l'artiste. Démiurge par mégarde : poète. "Ces torsions sont les formes de la littérature peut-être."

Dans le septième entretien, Alain rapporte ce propos de Valéry : "C'est pourquoi je ne vois pas de travail possible, ni d'invention possible, hors des vers strictement réguliers, que je compare à ce niveau de la mer qui circule sous les continents, qui coupe même les mers, et ne coïncide en somme avec rien, quoiqu'il détermine tout. Car il n'y a pas de vers régulier ; mais la règle est cette surface continue et indéformable sur laquelle nous modelons de très petites montagnes, matière seconde faite de mots ; et tout n'est pas dit, car il faut que ces revêtements fassent un sens." (26) Ces très petites montagnes sont au poème ce que la joue était au dessin, et la règle est ici l'équivalent de la surface plane du papier, surface impalpable et, pour mieux dire, intangible, car elle est la règle. Le vers existe par les irrégularités que font gonfler à peine sur cette surface les mots justes qui leur donnent matière. Reste à savoir quelle est la surface sur laquelle dessine la prose ; et que peut-elle être d'autre que le langage commun dont Alain, suivant en cela Auguste Comte, ne cesse de scruter le grain ?

## 5. Mallarmé et Lagneau

De nouveau la dédicace des *Entretiens chez le sculpteur* à Marie-Monique Morre-Lambelin, où nous lisons : "Il me fallut donc reprendre toute l'aventure valéryenne, et remonter même jusqu'à Mallarmé, qui est le commencement d'un genre de beauté, homme de métier lui aussi, et que l'on peut surprendre." (27) Avec Mallarmé, Alain découvre un métier du poète qui ne consiste pas, comme il l'affirmait en 1908, à trouver des rimes et à étonner le lecteur ou l'auditeur par des effets inattendus, jeu infantile en effet. Et Alain a su surprendre le poète dans son métier. Dans le sixième des Entretiens chez le sculpteur, il écrit : "Toute bonne traduction insère avec effort un morceau de la mosaïque ; la mauvaise traduction cherche une place pour son petit morceau ; car il faut faire le poème, et je comprends Mallarmé traduisant. Il devait improviser l'œuvre et ramasser les morceaux. Heureux qui a ramassé les morceaux depuis le commencement ! " (28)

Dans un Propos daté du 1er juin 1924, Alain développait déjà cette idée : "J'ai cette idée, qu'on peut toujours traduire un poète, anglais, latin ou grec, exactement mot pour mot, sans rien ajouter, et en conservant même l'ordre, tant qu'enfin on trouvera le mètre et même la rime. [...] Appliquant donc cette méthode de maçon à Shelley, sans autre dictionnaire que deux amis qui savent très bien l'anglais, j'arrivais à un Mallarmé en projet et mal dégrossi Ces expériences d'atelier instruisent mieux que tant de livres d'histoire littéraire, qui sont des travaux de collectionneur, et non pas d'ouvrier.

On sait que Mallarmé était maître d'anglais de son métier. Son travail était de traduire des poètes qu'on ne peut traduire. Je devine assez comment il apprit à traduire en serrant les dents ; d'où il arriva que le français lui apparut avec un visage nouveau, toute syntaxe rabattue, et les mots directement joints. Le burin commande le dessin. Voici une nouvelle logique, et j'en tiens le fil. Voici des substances juxtaposées, comme des pierres précieuses jointes seulement par la force du métal. Purs rapports d'existence, comme la nature les montre, sans aucun pourquoi ni comment. Jeux de substantifs, et de verbes. Mettez l'esprit à ce travail ; il pensera tout à neuf. II verra tout à neuf." (29)

Alain découvre le métier de Mallarmé à travers des expériences d'atelier qu'il a faites lui-même et qui ont contribué à l'élaboration de sa propre écriture. Travail d'ouvrier, de mosaïste, de maçon, d'orfèvre. Dans la traduction, partir, non du sens supposé, mais des morceaux que sont les mots traduits un à un, et les disposer dans l'ordre du texte original, qui est, pour le français, un ordre arbitraire, c'est rompre avec la syntaxe et, à travers elle, avec les phrases toutes faites, les rythmes tout faits, avec toute forme d'éloquence, comme le veut la prose d'Alain. "Jeux de substantifs, et de verbes." Pour une bonne part, c'est une description du style d'Alain, " toute syntaxe rabattue " : une organisation du texte par juxtaposition de courtes phrases séparées par des points ou des points virgules, où les relations de subordination sont rares ou, à tout le moins, non explicites. En termes d'atelier, il y a une proximité plus grande d'Alain avec Mallarmé qu'avec Valéry, même si Valéry lui a, sans doute, fait comprendre quelque chose de plus. Il découvre qu'il est lui-même très proche du métier du poète et que celui-ci est très différent de ce qu'il imaginait en 1908.

Revenons une dernière fois à la dédicace des *Entretiens chez le sculpteur* à Marie Monique Morre-Lambelin, où nous retrouvons Lagneau : "On s'accoutumera à la devise de Lagneau, *clarum per obscurius*(rendre clair par plus obscur) ; et je suis persuadé que l'art des vers en sera changé. Mais cela, c'est Valéry qui le dira dans son célèbre *Cours*. Aussi, chose peu attendue, la réforme de la culture commencera par celle de la Littérature, qui deviendra (faut-il le dire ?) une science exacte. Oui, on saura habiller le raisonnement comme un récit (le Dieu déguisé en pauvre) et on produira même en prose le " vibrato " (si j'ose dire) des vers sublimes. " (30) Ici Alain retrouve dans Lagneau la clé de la poésie, tellement évidente qu'il ne l'avait d'abord pas vue.

Ce texte recèle bien des énigmes. Que la littérature devienne une science exacte, Alain y a lui-même contribué par ses "expériences d'atelier", qu'il considère bien comme des expérimentations et qui sont l'embryon d'un développement scientifique qu'il prévoit. Et s'il est une étude qui répond à cette prévision, c'est le *Baudelaire* de Jean Prévost, qui pratiquait la poésie et analysait celle de Baudelaire pour en comprendre les ressorts, en homme de métier. Il suffit de citer quelques sous-titres des chapitres XXX à XXXIII : "*La musique, source de sensations intérieures (le souffle). - Bien-être respiratoire. - Le rythme respiratoire et la souffrance. - Le souffle du poète et le souffle du lecteur. - La ponctuation ; les demi-virgules ; poésie et respiration. - Les effets du souffle sur l'émotion : l'émotion heureuse ; la gravité, l'angoisse. - Les rythmes de la poésie et nos rythmes intérieurs. - Le rythme, guide de l'esprit. - L'émotion poétique est harmonie, lien, mouvement : une danse intérieure.*" Exemple de poésie expérimentale, il soumet le sonnet : *Recueillement* aux critiques et aux corrections que l'on peut supposer de la part d'un Désiré Nisard ou d'un Gustave Lanson. Dans ce "sonnet corrigé, allégé, réduit exactement d'un tiers sans qu'une seule des beautés de détail en fût sacrifiée [...], écrit Prévost, les images restent, et la suite des idées. Mais presque rien ne subsiste, dans le sonnet amaigri, de l'exquise et lente incantation du chagrin". (31) Cette démarche de la Littérature vers une science exacte n'a pas eu beaucoup de suites.

Quant à la prose qui produit le " vibrato " des vers sublimes, il l'a entendue : c'était celle de Lagneau, portée précisément par cette "éloquence naturelle" évoquée par Alain, qui ne fait que traduire une conviction profonde en une rêverie inspirée et, dans un même moment, arrête la pensée et suscite son envol. Cette prose, il la reconnaît lorsqu'il achève d'écrire Le déjeuner chez Lapérouse : "Et il n'était pas nécessaire d'aller jusqu'à rimer ; la rime n'est qu'un cas de l'écho du langage qui nous porte toujours ; et j'avais trouvé de la rime aussi jusque dans la prose de Montaigne ; toujours campé sur le langage, je le prenais comme tel, et je misais sur l'éloquence naturelle, mettant mon attention à savoir ce que je disais comme une Pythie qui s'examinerait. Lagneau m'avait appris ce genre de rêverie. L'esprit rêvait (*sic*), le monde était son rêve." Je citerai plus d'une fois ce court poème comme un exemple de ces coups d'aile qui nous emportaient, braves écoliers que nous étions là-haut, au lycée Michelet. "Etre ou ne pas être, soi et toutes choses, il faut choisir." Cet autre coup d'aile dépassait notre audace." (32)

Lagneau avait dit : "Avant l'homme, l'esprit dormait pour ainsi dire dans la nature. Il dormait et le monde était son rêve." Pour mon intervention au Colloque Jules Lagneau, Alain, Robert Bourgne m'avait suggéré le titre : "L'esprit rêvait". Nous voici revenus au point de départ, *per obscurius*, assurément.

François Foulatier

Notes

1 François Foulatier, « L'esprit rêvait », Jules LAGNEAU, ALAIN et l'école française de la perception, Institut Alain, 1992, p. 116-122.
2 Jules Lagneau, *Célèbres leçons et fragments*, PUF, 1950, p.21-22.
3 Stéphane Mallarmé, *Poésies complètes*, Editions de Cluny, 1948, p. 47-51.
4 Paul Valéry, *La jeune parque, commentée par Alain*, NRF, Gallimard, 1953, p. 27.
5 *Propos de littérature*, Gonthier, 1964, p. 37.
6 *Vingt leçons sur les Beaux Arts*, in Les arts et les dieux, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 588.
7 *Propos d'un Normand* de 1908, Institut Alain, 1993, p. 219-220, Propos II, Bibliothèque de la Pléiade, 62.
8 *De quelques-unes des causes réelles de la guerre entre nations civilisées*, in *Mars ou la guerre jugée*, Gallimard, Folio/Essais, 1995, p. 453.
9 *Id*. p. 455.
10 *Mars ou la guerre jugée*, Gallimard, Folio/Essais, 1995, p. 47-48.
11 *Les idées et les âges*, Livre huitième, Chapitre IV, Les humanités, Gallimard, 1927, p. 135.
12 *Propos d'un Normand* de 1911, Institut Alain, 1997, p. 328-329 - Hugo et Stendhal, Propos, Bibliothèque de la Pléiade, p. 112-113.
13 *Propos*, Bibliothèque de la Pléiade, p.738-739.
14 Henri Mondor, *Alain*, Gallimard, 1953, p. 153.
15 *id*. P. 155.
16 *Propos*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 496.
17 Id. p. 497.
18 *Entretiens chez le sculpteur*, Dédicace à Marie-Monique Morre-Lambelin (ler novembre 1937), Les arts et les dieux, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. XXXIIL
19 Henri Mondor, *Alain*, Gallimard, 1953, p. 155.
20 *Id*. p. 156.
21 *Id*. p. 257-258.
22 *Entretiens chez le sculpteur*, Dédicace à Marie-Monique Morre-Lambelin (1er novembre 1937), Les arts et les dieux, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. XXXIII.
23 *Id*. p. XXXIV.
24 *Entretiens chez le sculpteur*, in Les arts et les dieux, Bibliothèque de la Pléiade, p. 646.
25 Id. p. 647.
26 *Id*. p. 651.
27 *Entretiens chez le sculpteur*, Dédicace à Marie-Monique Morte-Lamblin (let novembre 1937), Les arts et les dieux, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. XXXIIL
28 *Entretiens chez le sculpteur*, in Les arts et les dieux, Bibliothèque de la Pléiade, p. 646.
29 *Propos* II, Bibliothèque de la Pléiade, 407.
30 *Entretiens chez le sculpteur*, Dédicace à Marie-Monique More-Lamblin (ler novembre 1937), Les arts et les dieux, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. XXXIV-XXXV.
31 Jean Prévost, *Baudelaire*, Mercure de France, 1953, p. 336.
32 Henri Mondor, *Alain*, Gallimard, 1953, p. 262