

LA POÉSIE ET LE SYMBOLISME A L'ACADÉMIE BELGE

A PROPOS DE LA RÉCEPTION DU POÈTE VIELÉ-GRIFFIN
PAR LE POÈTE ALBERT MOCKEL.

Ce dernier automne, comme l'on discourait à Paris sur la « carence » de la poésie, deux poètes chenus, toujours ardents, deux admirables créateurs et chevaliers de leur art, descendaient à Bruxelles non d'un avion, mais d'entre les ailes même de Pégase.

(Stupeur de la jeunesse! Cet animal fabuleux — surtout par ses ailes! — lui est entièrement inconnu...).

L'un des poètes, introducteur de l'autre à l'*Académie royale de Langue et de Littérature françaises* en Belgique, tenait dans ses mains une couronne de lauriers toute fraîche. Et l'Académie était réunie pour les entendre devant une assemblée gagnée au charme d'une Reine triplement authentique, reine d'un royaume double et un, et reine des lettres, reine des arts.

La jeune Académie belge n'est en rien une imitation de la vieille Académie française. Fondée en 1920, sur l'initiative de M. Jules Destrée, alors ministre, et sous la « haute protection » du Roi qui doit « approuver » toutes ses décisions, deux articles de ses statuts la distinguent particulièrement de son aînée. D'abord, elle accepte des « membres étrangers » au nombre de dix sur quarante; ensuite elle est divisée en deux sections : une « section littéraire » (vingt membres), une « section philologique » (dix membres). Notons aussi qu'elle n'exclut pas les femmes.

L'importance du premier article est considérable. Il redresse enfin cette conception d'une fausseté stérilisante qu'un étranger écrivant en français, accusant par là même le rayonnement de la langue et contribuant à son développement, ne peut être qu'un écrivain de seconde zone, marqué d'une sorte de tare. Tout hommage officiel doit lui être refusé dans le cadre des institutions nationales. Que, par contre, il soit naturalisé, et son œuvre est grandie aussitôt, débarrassée des épithètes malsonnantes dont on l'affublait, surtout lorsqu'il enrichit notre littérature de transcriptions neuves inattendues. Heredia et Mme de Noailles seront des poètes français, Emile Verhaeren et Stuart Merrill resteront des « barbares ». Le cas de Moréas est encore plus curieux. Etranger non seulement par sa naissance, mais par une adolescence d'éducation internationale à prolongement tardif, ce Grec servait de tête de Turc tant qu'il chercha à innover; il fut sacré le parangon d'un ordre français dès que son art se rétrécit dans la méconnaissance des plus fins pouvoirs de la langue. N'oublions pas qu'il lui déniait « tout accent » tonique et rythmique (il l'a écrit), et qu'il parlait le plus effroyable baragouin qui pût retentir dans la bouche d'un poète.

Contre ces bévues volontaires de la politique des lettres, il est réconfortant qu'une « Académie » officielle et nationale s'ouvre à des représentants en n'importe quel pays de ceux qui « contribuent de la façon la plus éminente à l'illustration de la langue française, soit en étudiant ses origines et son évolution, soit en publiant des ouvrages d'imagination et de critique » (*Article premier*).

C'est pourquoi elle recevait, à la fin de novembre, un des manifestants de la poésie la plus française qu'on pût rencontrer parmi les générations d'avant-guerre, bien que natif de l'Amérique du Nord, M. Francis Vielé-Griffin, et c'est pourquoi était chargé de l'accueillir un

poète belge de la Wallonie, par conséquent de la plus vieille France, M. Albert Mockel. Ainsi avaient été déjà élus Anna de Brancovan, à la fois grecque et roumaine, naturalisée. Noailles, et Gabriele d'Annunzio, dont le *Saint-Sébastien* nous enrichit d'un poème à l'originalité esthétique toute particulière.

En même temps, un des philologues belges, entre tous, personnel, M. Maurice Wilmotte, saluait l'entrée d'un romaniste suédois, M. Emmanuel Walberg, digne successeur de l'illustre Danois Kristoffer Nyrop, dont les six volumes de la *Grammaire historique de la langue française* sont un magnifique monument.

Dans la même séance, les deux sections de l'Académie se trouvaient donc à l'honneur, comme si elle voulait bien montrer que l'appui sur la terre de ses quatre pieds n'était pas moins nécessaire au départ de Pégase et à son élan que ses ailes. Mais, en outre, indirectement, la personnalité de M. Wilmotte établissait entre la critique et deux purs représentants de la poésie symboliste le lien le plus heureux qui ait jamais été cordé.

M. Wilmotte est, en effet, un critique littéraire aussi aigu qu'un linguiste original. En philologie, il a des yeux de lynx; il ramène à la réalité la plus fouillée les théories et leurs conjectures. En littérature, à l'instar de Gaston Paris dont il a ravivé dans son discours le souvenir émouvant, il sait unir les poèmes les plus anciens de la langue aux plus modernes. Mieux : il sait les aimer les uns par les autres. Il publia, en 1909 (H. Champion, éd.), un livre qui est un des profondément substantiels de notre temps pour la connaissance de notre histoire des lettres (1). Il est intitulé : *Etudes critiques sur la tradition littéraire en France*, et ces études discontinues par les sujets, mais intimement liées

(1) A noter la dédicace : « A ÉMILE VANDERVELDE, contempteur de toutes les traditions philosophiques et politiques, je dédie ce livre où la tradition intellectuelle est enseignée et défendue. »

par l'esprit, vont de la « Naissance du drame liturgique » à « l'Esthétique des symbolistes ». Il retrouve Molière au Moyen Age comme la persistance du Moyen Age dans Villon et jusque dans Joachim du Bellay. Contre Brunetière, il démontre que la fêrûle de Boileau est d'une action très secondaire dans la critique au XVII^e siècle. Contre nos faiseurs de systèmes antiromantiques, il découvre nombre des mêmes « extravagances » et des mêmes « malaises nerveux » au siècle de Louis XIV. » On refait aujourd'hui les mêmes romans d'aventures, les mêmes récits d'adultères qui charmaient les hommes des XII^e et XIII^e siècles ». Nous ne sommes pas « d'autres hommes que ces guerriers », malgré tous les camouflages que nous nous plaçons à revêtir pour nous ennobler ou nous dégrader. La convention d'aujourd'hui dans le vice égale psychologiquement et littérairement la convention d'autrefois dans la vertu. Du point de vue purement esthétique même, le symbolisme vital ne fut en aucune façon une rupture, ni par ses imaginations, ni par sa technique. On retrouve chez lui les vieux thèmes et l'ambiance de la poésie celtique; et ce n'est pas « le hasard », écrit M. Wilmotte, « qui incitait les symbolistes », tout comme les philologues, « à dénier l'individualité du vers et à soutenir qu'il n'était qu'une maille d'une chaîne où tout se tient. Savants et poètes se donnaient ainsi la main, par dessus les contingences pédantesques et les virtuosités éphémères ».

§

De cette tradition interne séculaire plus ou moins cachée sous une tradition d'hier toute externe et factice, nulle œuvre ne témoigna dans sa nouveauté à un degré plus spécifiquement français que celle de M. Francis Vielé-Griffin, si ce n'est celle de M. Albert Mockel. Il fut symbolique à souhait de voir se rencontrer, comme au départ de leur jeunesse dans la fertilité obscure des pre-

miers travaux, les deux poètes à la pleine maturité de leur âge dans l'illustration d'une cérémonie publique, et de les entendre proclamer toujours plus haut le maintien de leur idéal.

Leurs deux discours en se répondant constituent une mise au point parfaite du Symbolisme dans sa valeur morale et dans ses principes généraux essentiels. A l'Académie belge, celui qui reçoit commence. Aussi bien Albert Mockel avait-il commencé tout jeune, plus tôt que ses confrères, à soutenir son œuvre par l'acte extérieur, puis par la théorie, mais sans manifeste à tapage, par une esthétique fine et discrète, mais ferme, sans compromission.

L'acte initial ressortit de la publication à Liège, au mois de mai 1886, d'une petite revue toute imprégnée d'art populaire, poétique et musical, *La Wallonie*. Il n'y en eut pas de plus vraiment, purement symboliste. A la fois dans sa réaction critique contre le Naturalisme et le Parnassisme et dans son action affirmatrice d'une composition poétique nouvelle, c'est *La Wallonie* qui, surtout à partir de 1887, fut à la source du Symbolisme lorsque son mouvement se dégagea. Ses autres revues, comme la *Revue indépendante* de Dujardin, ou comme la *Vogue*, sous les auspices de Gustave Kahn, qui naquirent la même année, ou postérieures comme le *Mercure*, succédant à *La Pléiade*, et tant d'autres, restèrent mêlées et confuses, représentatives de plusieurs courants dont ceux persistants du romantisme, du réalisme, du naturalisme, du parnassisme n'étaient pas les moindres.

Il faut bien comprendre, en effet, qu'aucun nouveau mouvement littéraire, poétique, artistique n'est homogène. La plupart même de ceux qui le composent en croyant lui appartenir sont des fidèles inconscients des tyrannies régnautes, même en renouvelant les imageries du passé ou en s'efforçant d'employer une technique inédite. Leur nature propre est en contradiction avec le

mouvement qui les entraîne. Historiquement d'ailleurs, ils sont nés dans les mouvements précédents que leurs premières œuvres affirment. Verhaeren était né réaliste, naturaliste; Merrill était né parnassien, non moins que Pierre Louys ou Valéry, ou Quillard, ou Mikhaël et leur groupe. Malgré sa filiation mallarméenne, les exégèses de M. Paul Valéry sur le symbolisme révèlent une incompréhension native, due aux plus fausses rigueurs du passé. Que Verhaeren et Merrill aient dans la suite admirablement nagé en pleine eau symboliste, sur maints de leurs poèmes on voit toujours flotter les flammes des signaux anciens.

Quoi qu'il en soit, la naissance de *La Wallonie*, contemporaine des premiers recueils de Vielé-Griffin, fut d'une influence certaine sur sa direction poétique. Griffin célébra dans son discours sa rencontre avec la région même des confins nord-est de la Gaule dont la petite revue de Mockel fut l'expression rêveuse.

La Beauté, dit-il, m'y était apparue vêtue de cette clarté d'or qui pénètre les yeux du jeune homme d'une lumière qui le guidera vers la vieillesse. La Wallonie m'avait révélé la musique; voici que la parole assumait sur ses lèvres une chanson nouvelle que Verlaine, le grand Wallon, déjà, avait portée en France...

Et il évoque « la tranquille sérénité de sa stature, son lyrisme ardent, la singulière pureté de son idéal, *sa simplicité qui est celle pour qui la poésie est comme un air respiré...* » (N'oublions pas cette qualité d'ensemble qui s'applique avec la justesse la plus délicate à l'art premier de nos deux poètes.) « C'est vous, mon cher Albert Mockel, qui, groupant vos amis, nous avez conviés vers le beau domaine dont vous étiez l'idéal seigneur. »

Vielé-Griffin ne tarda pas, du reste, par la fondation parisienne des *Entretiens politiques et littéraires* (mais les deux protagonistes les ont oubliés), à doubler dans

un esprit plus combatif l'action de la petite revue liégeoise « contre la bassesse d'un certain naturalisme ennemi de toute aspiration » et contre « le formalisme où la poésie étroitement enserrée apparaissait comme une colombe en cage ». Et Mockel, à ces justes rappels de son discours, d'ajouter : « Que voulaient donc les Symbolistes ? » Une « libération », — une *véritable* libération pour que la poésie devînt ce qu'elle est en soi « dans sa pure essence musicale », et dans le jeu indépendant des interprétations personnelles ou des mythes transfigurés. Rejet du réalisme anecdotique; prédominance de la légende sur l'histoire (c'est-à-dire du sens profond spirituel sur la réalité matérielle, d'ailleurs douteuse); l'œuvre d'art du poème impliquant « un désintéressement héroïque... » et « un idéalisme qui haussât l'artiste au-dessus de lui-même ». Qui, à cette époque du symbolisme libérateur, confirme Griffin, « n'en a pas respiré l'atmosphère de décision grave, de certitude esthétique, de fortitude morale, d'insouciance pratique, de volonté sans impatience », aura toujours quelque difficulté à le comprendre, surtout s'il écoute les échos d'une « prétendue mêlée symboliste », parce que des « suiveurs encombrants, des étourdis bruyants et loquaces », des noctambules de tavernes étouffaient de leurs cris le chant des vrais poètes. Le noble exemple de Mallarmé portait ces poètes trop loin des manifestations ordinaires de la gent de lettres pour qu'on eût eu le droit de les confondre dans la tourbe des placiers de cafés ou de salons. M. Paul Valéry écrivait alors :

Ce qu'ils nomment un être supérieur est un être qui s'est trompé. Pour s'étonner de lui il faut le voir, — et pour le voir il faut qu'il se montre. Et il me montre *que la niaise manie de son nom le possède...* En échange du pourboire public, il donne le temps qu'il faut pour se rendre perceptible, l'énergie dissipée à se transmettre et à préparer la satisfaction étrangère. (*La soirée avec Monsieur Teste.*)

Et de M. André Gide aussi, dans le même temps, on pouvait lire :

Tout représentant de l'idée tend à se préférer à l'idée qu'il manifeste, — *se préférer, voilà la faute...* L'artiste et l'homme vraiment homme, qui vit pour quelque chose, doit avoir d'avance fait le sacrifice de lui-même. (*Le Traité de Narcisse.*)

Mais sur l'influence de Mallarmé, il faut bien s'entendre. Morale, elle fut souveraine; esthétique, elle prête à confusion. On a tendance aujourd'hui à s'imaginer que par ses entretiens Mallarmé nourrissait des disciples aveugles. Par sa poésie, un symbolisme définitif aurait été enfermé comme dans un vase clos. Mockel et Griffin ont redressé dans leurs discours cette erreur. Si le maître, nous dit Mockel, « nous révélait les conditions essentielles du poème conçu comme une entité absolue », il n'avait « d'autre but que d'éveiller en nous le chant des voix secrètes ». Ce qu'il « nous enseignait encore n'était point l'art de composer des vers, — *ni surtout des vers comme les siens,* » — mais simplement « à comprendre le caractère de la poésie... ». « Ce que la poésie devait être pour chacun de nous, il nous laissait le soin de le trouver. Et nous cherchions. » Vielé-Griffin souligna ensuite :

Le salon de Mallarmé ne fut pas l'aboutissement du Symbolisme, mais son point de départ. Ses hôtes sont des jeunes gens qui se cherchent...

Le plus grand nombre des œuvres qui « constituent la bibliothèque du symbolisme est postérieur à ces moments de discipulat esthétique ». J'irai plus loin : le Maître reçut autant de ses hôtes qu'ils reçurent de lui : témoin, après maints passages des *Divagations*, *Un Coup de dés...*, qui unit à une conception mallarméenne le grand effort de « libération » technique qu'on appor-

tait, — ce dont il avait été troublé profondément dans toute la foi parnassienne qu'il gardait de sa jeunesse. Sans le brusque raccourcissement de sa vie, il eût certainement renouvelé cet effort ; il tournait le dos à l'ossification des petits mallarmisants d'aujourd'hui, lesquels ont perdu jusqu'aux leçons de *mouvement* incluses dans *l'Après-Midi d'un Faune* (2).

§

Au surplus, après les suggestions d'ensemble, simples notes ou paroles jetées, de Mallarmé, la route demeurerait ouverte à bien des éclaircissements. Esthéticien né autant que pur poète, ce fut Albert Mockel qui, mieux que tous autres, les donna. Avant ses *Propos de littérature* (mauvais titre, d'ailleurs, en l'espèce) qui datent de 1894, les assises générales, fond et forme, du symbolisme s'enfonçaient dans un terrain meuble sans consistance. Vielé-Griffin évoquait à Bruxelles l'avènement du mot « symbole » à la fortune poétique de notre génération. Paul Adam l'aurait tiré « d'une phrase de Louis Ménard où il est question d'inscrire un dogme dans un symbole ». Mais cette définition eût soustrait le symbolisme aux prises vivantes de l'art si elle avait jamais été adoptée, et elle fait encore des ravages parmi les commentateurs, comme elle contribua sans doute aux sympathiques contresens de Brunetière. Mockel, en ses *Propos*, n'accepta point que la composition poétique aboutît à une transcendance purement cérébrale : le symbole naît des formes mêmes des choses, dans leurs relations avec notre esprit, il participe de tous nos sens à l'expression créatrice, il accomplit une « fusion harmonieuse, il est une synthèse ». Qu'il en sorte l'« unité idéale » —

(2) Il est remarquable que dans les considérations sur le langage dont il accompagne ses derniers souvenirs sur Mallarmé, M. Paul Valéry ne s'attache pas en une seule phrase au *mouvement*, l'élément primordial qui, avec l'*intonation*, se suffit à lui-même, imposant sa valeur expressive aux mots et jusqu'à la proposition. (*Je disais quelquefois à Mallarmé*, Nouv. Revue franç., 1^{er} mai 1932.)

constituant proprement le symbole — recherchée du poète dans les rapports saisis par sa faculté d'invention entre les formes, elle ne peut avoir rien d'abstrait, quelle que soit la spiritualité dans l'aspiration de l'âme à l'infini qu'elle implique. Car elle n'est pas séparable de l'image concrète dont les interprétations ou transpositions de l'art font un signe; et par l'image, de la beauté, et par la beauté, de la vie totale, intérieure et extérieure, de l'être comme des choses. En un mot le *symbole* n'est pas plus une convention qu'une juxtaposition tels qu'étaient l'*allégorie* ou l'*emblème* des vieilles rhétoriques. Il établit une « équation constante du fond et de la forme, leur union est parfaite », elle n'est pas « artificielle ».

Qu'on lise les pages pénétrantes, profondes, lumineuses où Mockel — il y a trente-huit ans! — développait ce résumé incomplet en les illustrant d'exemplaires empruntés aux beaux poèmes de ses deux camarades, Henri de Régnier et Francis Vielé-Griffin. Elles dénoncent le manque de conscience absolu de nos critiques lorsqu'ils barbottaient et barbottent encore dans leurs explications négatives.

Non moins décisifs sont les chapitres des *Propos* où la nature du « rythme » est analysée, puis confrontée à celle de la « mesure », à celle de l'« harmonie ». La mesure (ou le mètre) peut être *un* rythme, mais elle n'est pas *le* rythme. En réalité, il la mobilise à son gré suivant les *accents* dont il joue, indépendamment des unités, notes ou syllabes qu'on compte sur ses doigts. « Le rythme spontané et libre correspond au geste », et sans geste, pas d'expression vivante. Que par sa régularité, il se transforme en « mesure », il fixe une attitude, mais si l'attitude se prolonge, c'est l'ankylose. On ne vainc pas l'ankylose à briser la mesure en la conservant. La mesure ne tarde pas à reprendre son joug, et à paralyser la libération. Telle fut la raison foncière

de la *rythmopée* amphibologiquement appelée « vers libre ». Mais cette liberté ne doit pas être indéterminée parce que subjective : un *équilibre organique* la conditionne (3). Quant à l'harmonie, elle est elle-même tout mouvement, c'est-à-dire que l'isoler sur des rimes, et des rimes disposées dans un ordre mécanique (dont le défaut, en outre, est de renforcer la mesure aux dépens du rythme) est faire oublier l'harmonisation de la figure rythmique entière. Sans « coordonnance » du rythme et de l'harmonie, le geste n'est qu'une ligne sèche, qui semble désincarnée. La rime peut « synthétiser de sa note vive les tons syllabiques voisins ou se fondre en leur rumeur », mais « séparée du réseau sonore de la strophe, elle n'est plus qu'un vain ornement et n'ajoute guère à l'harmonie ». Si, ensuite, l'on constate que Mockel n'a pas négligé les corrélations fatales, vainement niées, de la composition musicale et de la poétique, on restera frappé, suivant l'expression de Griffin, de la « critique paresseuse », pour ne pas dire plus, qui en était toujours à demander des éclaircissements. Dans ses études postérieures, son *Mallarmé*, son *Van Lerberghe*, son *Verhaeren*, modèles d'analyse où l'admiration fraternelle n'amoindrit en rien la perspicacité impartiale, Mockel a repris et précisé nombre des questions abordées dans ses *Propos de littérature*. Mais quelle misère ! La critique des revues qui se croit sérieuse, celle même des vieux camarades, n'ont pas su mieux que celle des journaux remonter à ces incontestables références. Ce n'est pas que notre analyste soit sorti des grands plans généraux et n'ait laissé beaucoup à débrouiller : encore plus que ce que le *Traité de Versailles* aurait dû être, une poétique est une « création continue ». Seulement, Mockel a su plus et mieux que ses confrères ouvrir et creuser les fondations du Symbolisme, assurer ses bases : aussi

(3) C'est ce dont nos libertaires nihilistes de l'art n'ont eu et n'ont toujours aucune idée.

haut qu'elle s'est élevée et s'élèvera, la belle tour multicolore, et tantôt d'or, d'argent, de bronze, de marbre, d'ivoire, de cristal, lui devra la solidité de ses assises.

§

Aux étages de cristal et d'ivoire doivent être rangés les poèmes de Francis Vielé-Griffin et d'Albert Mockel, en admettant même qu'ils n'appartiennent pas plutôt à l'air et à la lumière qui baignent ces blancheurs laiteuses ou transparentes, — matières tout de même.

Un excellent biographe de notre Wallon a écrit : « C'est comme esthéticien que Mockel vaut le plus (4). » Pas du tout. On ne saurait trop protester. Griffin, Mockel et Van Lerberghe, un Parisien-Américain, un Wallon, un Flamand sont trois admirables poètes, et les plus *classiques*, les plus *français* de leur génération et de leur art, — je ne le répéterai jamais trop.

De notre classicisme le plus ancien (celui du Moyen Age comme celui du xvii^e siècle), ils ont d'abord le dépouillement, une sorte de nudité imaginative et expressive qui ne connaît rien des vêtements romantiques. Elle ne les rejette même pas, elle les ignore. En pleine mode baudelairienne, la poésie de Griffin surtout n'a pas laissé un trait plastique des *Fleurs du Mal* l'influencer. A côté de Griffin et de Mockel, M. Charles Maurras est un romantique déchaîné, et Jean Moréas un décadent type. Mais ce sont eux les « romans » ! Si depuis trente ans il avait existé une critique digne de ce nom, elle n'eût pas souffert des confusions de ce genre; elle eût découvert dans le symbolisme, en même temps qu'un développement nouveau, certes tout aussi légitime, du romantisme lyrique, un classicisme moderne qui reste peut-être son originalité la plus certaine. Seulement, c'est un classicisme créateur. On appelle « classiques »

(4) Paul Champagne : *Essai sur Albert Mockel. — Contribution à l'Histoire du Symbolisme en France et en Belgique*, 1922 (H. Champion, éd.).

les artistes qui remettent leurs pas dans les pas de leurs aïeux ou même de leur père direct. L'erreur est grave. Henri de Régnier ne l'a pas aperçue en expliquant d'une préface à son *Choix* superbe l'élan de ses poèmes hors du nid et leur retour. Mais Puvis de Chavannes n'est pas moins classique, et avec une autre profondeur, que Baudry; César Franck ou Gabriel Fauré que Saint-Saëns; les architectes Perret que M. Giraud, — Giraud, Saint-Saëns et Baudry ayant eu d'ailleurs beaucoup de virtuosité agréable. D'autre part, le classicisme de Bach n'est pas celui de Gluck, et la lignée de Beethoven celle de Mozart. Puis des créateurs classiques de la même époque peuvent être, quoique parents, opposés, ainsi La Fontaine de Racine.

Tous deux, Griffin et Mockel ont, comme Racine et La Fontaine, le sens de l'image à peine touchée et du rythme liquide. Griffin, plus abondant, plus varié, est un vrai faiseur de fables « aux cent actes divers ». Ses poèmes constituent une suite d'histoires où mis en scène (mais sur un plan intérieur personnel) mythes chrétiens, mythes grecs, mythes scandinaves sont évoqués sur un tel fond populaire de notre terroir qu'un Anglais, un Allemand, un Italien seront à tout jamais incapables de comprendre les finesses d'une composition qui, plus simple et dans un ordre moins lyrique, leur a, chez La Fontaine, toujours échappé (5). Même un Parisien d'aujourd'hui, pourri d'exotisme, y sera peu sensible. Il faut à cet art l'atmosphère des vieilles provinces vraiment

(5) Cependant, en une version de M. Ventura Gassol, les Catalans viennent d'éditer *La Cavalcada de Ieldis*. La plaquette, illustrée, est d'un art délicieux, et la traduction de la plus souple fidélité, supérieure peut-être à la version anglaise de Stuart Merrill, nous dit le poète. — Mais ces tours de force d'écrivains sont des translations, non des transplantations directes de la poésie originale, susceptibles d'être goûtées, choyées par le sentiment public. La Catalogne est bien, comme la Wallonie, une province extrême de la culture française depuis des siècles, mais pas plus que la Provence à une autre frontière, toutes deux pourtant à l'origine, même linguistiquement, de cette culture, elle ne peut être liée, du fait de son parler régional, au véritable domaine de l'expression française,

françaises où il est né, et entre toutes l'Ile-de-France et la Touraine, qui le sont encore davantage, si l'on peut dire, que la Champagne de Château-Thierry. Dans tous les cas, nos deux fabulistes ont le génie du dialogue. Les trois quarts des poèmes de Vielé-Griffin sont des drames ou des comédies héroïques et sentimentales qui se mêlent au récit. Bientôt la parole du conteur est une balle vive entre interlocuteurs. On les voit parler. Chaque rythme est le geste exact qui convient à l'émotion particulière de l'âme. Dès l'origine, nul n'a mieux défini que Mallarmé l'art de Griffin : « Un geste, alangui, de rêverie, sursautant de passion, lequel suffit à scander. » Griffin est le poète du geste, et du geste à la rapidité familière.

Mockel est le poète de l'harmonie. Jamais il ne « sursaute ». Il se meut sur un mode plus ample et plus lent. Sans cesser d'être mobile, le geste, comme chez Racine, est plus rare et plus drapé, et il se fait oublier dans les voiles de musique qu'il balance. Peu de mise en scène, peu de personnages, si nombreux chez notre Tourangeau d'adoption. Chez notre Celte d'extrême-frontière, le temps et l'espace sont, pour ainsi dire, absorbés dans la contemplation du rêve. ELLE, LUI, la femme éternelle, l'homme éternel, et les péripéties ne sortent que de leurs luttes intimes. Les dialogues ne bondissent pas, ils se répondent selon des équilibres soigneusement alternés. Le lyrisme de Mockel aussi tend bien à la tragédie comme chez Griffin, mais à une tragédie symphonique où l'action se dérobe sous des ondes fluides, mais où la ligne s'impose à la couleur, — ligne et couleur du reste n'affleurant pas d'entre ces enveloppements de l'ineffable.

Si l'œuvre multiple de Francis Vielé-Griffin, sans cesse renouvelée, aboutit à trois sommets de la poésie symboliste, *La Clarté de Vie*, *L'Amour sacré*, *La Lumière de Grèce*, les trois seuls recueils d'Albert Mockel com-

posent un tryptique dont le dernier, *La Flamme immortelle*, sous-intitulé *La Tragédie sentimentale*, est un sommet non moins élevé ni moins pur. Jamais voix, à travers les « flammes » et les « heures » de la vie, n'a mieux soutenu et porté plus haut le chant de l'Amour. Sur la dernière cime exaltée dans une aspiration infinie, le « cantique sacré » se déploie en déroulements symphoniques qui rappellent la noble spiritualité de César Franck, le compatriote du poète, sans la simplesse de sa foi soumise. Aussi bien, les deux autres recueils de Mockel, *Clartés* et *Chantefable*, sont deux sommets qui se mesurent au dernier, le premier de sa jeunesse, *Chantefable*, évoquant délicieusement les accents naïfs d'une Wallonie un peu archaïque touchée des grâces médiévales.

Charles Van Lerberghe est comme le benjamin de ses deux frères, Mockel et Griffin. Ils l'ont élevé, il apprit à jouer sur leurs flûtes, mais il est très différent, il est plus qu'eux impressionniste, il s'apparente davantage à Debussy ou à Claude Monnet. Il n'est pas un artiste, pas un poète qui n'ait les défauts de ses vertus. La Muse de Griffin est volubile, même bavarde; elle pratique trop le récitatif aux dépens du chant, certes un récitatif très expressif, et qui cause, et qui court, comme dans la vie même, quotidienne; mais on voudrait que le chant l'entraînât plus souvent en pleine musique. Elle attache trop ses ailes aux pieds, pas assez aux épaules. La Muse de Mockel, par contre, marche le moins possible, même soulevée d'une aile pédestre. Elle chante, elle plane toujours et d'un vol qui semble, parfois, immobile, qui s'endort un peu dans la béatitude sur les ondes de l'air. Elle fait la planche. Et chacun des poètes, soit dans le récitatif, soit dans le chant, s'abandonnent à de trop longs développements. Van Lerberghe n'a pas manqué de s'en apercevoir, d'où la *Chanson d'Ève*, et l'exquise proportion de ses parties, où les figures mélodiques d'ailleurs l'emportent

sur les figures rythmiques. Il n'a pas senti toutes les nouveautés expressives qu'il aurait pu tirer des inventions dans le mouvement de ses maîtres fraternels, s'il a su mieux unir qu'eux la parole et le chant, lorsqu'il adopte une strophe toute de souplesse et de liberté. Seulement, ce qu'on peut infiniment nuancer des accentuations lorsqu'il garde le syllabisme traditionnel, joint au fil à fil soyeux des images dont il raffine la sensation poétique, s'accorde à merveille avec les strophes de création véritable pour composer un art de visuel et d'auditif parmi les plus fins et les plus frais qui aient pu parfaire la poésie française.

Voilà donc trois frères d'âme et d'esprit dont les poèmes affirment un incontestable classicisme, moderne et créateur; et par l'inspiration, il a noué d'un lien incomparable la Belgique et la France. Sans le symbolisme belge, le symbolisme français eût été privé d'une partie entre les plus fortes de sa sève. A le considérer sous l'angle romantique, on ne le contestait pas, et le grand Verhaeren était là pour en imposer l'évidence; mais sous l'angle classique on ne l'avait pas assez vu. En précisant le rôle de la Wallonie, les deux discours échangés l'automne dernier à Bruxelles l'auront démontré, et davantage encore le rappel des œuvres dont ils étaient la raison d'être.

§

Entendons-nous bien. Les étiquettes employées par chaque génération pour marquer son esthétique générale et ses particulières n'ont aucune valeur absolue, et surtout d'opposition. Elles sont de simple convention historique et comparative. Le chevauchement perpétuel des espèces découvre autant d'ismes, et plus encore, dans un seul *isme* qu'on a pu discerner d'ismes différents. Et cet *isme* ne légitime en rien la négation que

ses qualités impliquent. C'est ainsi que le classicisme d'âme, pour ainsi dire, d'air pur ou d'harmonie pure de nos trois poètes, leur idéalisme presque sans chair, ou leur sensualisme virginal, laisse entière la riche mine des sens et du *pittoresque* dont ils n'ont voulu rien prendre ou dont la nature de leur poésie n'avait pas besoin. Il en est de même de leur *verslibrisme*. Quelles qu'en soient les finesses nouvelles, il se rattache encore étroitement aux modes usagés, et elle laisse entrevoir bien d'autres ressources. Mais, autant que les étiquettes ne restreignent pas ce qu'elles désignent, nos trois symbolistes sont des créateurs véritablement *classiques*, sans le masque sec et contracté que d'habitude ce qualificatif représente.

Trop souvent aujourd'hui, on dénomme « classique » une forme serve d'imitation, surtout quand elle est réduite à une extrême condensation de mots, à une sobriété congelée, une sorte de *Liebig*. Jamais la poésie des époques les plus admirées n'accepta des mises en cubes minuscules de ce genre. Les belles inscriptions pour épitaphes de Moréas et les sauts de puce de Toulet sont, les unes émouvantes, les autres amusants, des petits poèmes d'un temps où la poésie non pas entre en « carence » (cela ne peut jamais arriver), mais doit souffrir toutes les trahisons.

Trahison des poètes d'abord, et bien autrement que par des *Stances* de maximiste, non de lyrique, ou par des *Contrerimes* : par la déformation systématique que tant de jeunes poètes apprennent de la liberté. Ils confondent la *forme* avec le *formalisme* que nous avons dénoncé. Francis Vielé-Griffin et Albert Mockel leur enseignent, au contraire, que c'est dans la liberté que la forme se crée, qu'elle reprend une ligne vivante desséchée par la tradition, la fausse tradition. Mais ils croient, les malheureux, tirer cette ligne, toute déformée qu'ils la présentent, directement de l'objet, et de l'objet

laissé hors de toute atmosphère poétique. Il en résulte une platitude dans l'extravagance dont les Belges sont particulièrement victimes. Il n'est qu'à lire pour s'en rendre compte, une publication bruxelloise très sympathique dans ses efforts, *Le Journal des Poètes*. C'est un orchestre dont les instrumentistes rassemblés de tous les coins de l'univers préludent continuellement au morceau qu'ils ne jouent pas. Non seulement ils ne recherchent point le diapason et l'accord minimum qui leur permettrait un ensemble; mais ils s'imaginent que les harmonies d'un violon accordé à Tokio peuvent être transmises par un violon accordé sur un diapason différent à Liège ou à New-York. La cacophonie est sans pareille. Inutile de dire qu'ils n'ont même point paru entendre les discours de Mockel et de Griffin. Comment le pourraient-ils? L'oreille, sous un tel traitement, devient incapable de distinguer un son juste d'un faux.

D'autre part, le vieil académisme en Belgique n'est pas mort et au sein même de la jeune Académie si ouverte, si moderne dans le bon sens du mot. Il a transparu en quelques phrases d'une incompréhension bien significative chez un collègue même de nos deux poètes dans le compte rendu au *Figaro* de la séance. M. Henri Davignon, qui vota pour l'admission de Francis Vielé-Griffin, puisqu'il fut élu à l'unanimité, a osé dire que « leurs œuvres sont moins révélatrices que leurs théories », et que, de plus, Griffin ayant « l'ingrate mission de définir la subtilité d'un effort impossible » a préféré « se muer en historien ». Tout au long de l'article, la poésie du Symbolisme est qualifiée d'« irréaliste », — comme si elle n'allait pas au plus profond de la réalité psychologique! — et notre correspondant a été bien heureux d'apprendre qu'elle pouvait avoir une patrie « en dehors de l'éther ». Ces gentillesses insinuées sur un ton aimable pour saluer un poète qui n'a cessé de lier la Vie au Rêve dans la plus étroite union sont suprême-

ment indicatrices de la trahison des intermédiaires que sont les critiques.

Universitaire ou journalistique, la critique en effet trahit la poésie à tout bout de ligne, qu'elle soit symboliste ou non. Et les poètes, quand ils se font critiques, sont pires que les autres. Le « délicieux » M. Tristan Derème, dont le jeu favori est de découper des centons interchangeables à travers la poésie française, ne se plaît-il pas à démonétiser la haute beauté du lyrisme avec la même inconscience que M. Jean Cocteau par ses petites acrobaties? Quant aux littératures générales de ces dernières années, on y lit, par exemple, des choses de ce genre : « Albert Samain est plutôt un descriptif qui fait songer à Banville » ! Les symbolistes « balbutient des mots que personne n'entend, comme Vielé-Griffin... », alors que Griffin, poète du « naturel » avant tout, ainsi que l'en a loué Mockel dans son discours, fut en réaction perpétuelle contre les « abscons » (6). Mockel n'est même pas nommé. L'omission est la même, ainsi que celle de Griffin, par M. Paul Van Tieghem qui, en n'oubliant pas Jammes, a soin de le porter : « Notaire et catholique dévot » (7). Quant à ses vers, ils sont simplement d'une « naïveté enfantine ». Paul Claudel, « ambassadeur », est, lui, « hermétique et abstrait ». Voilà comment on raccole des lecteurs aux poètes ! Dans un tableau de la poésie contemporaine, lequel n'est pas d'un universitaire, et dont je ne veux pas désigner l'auteur, tellement je l'espère, en cette entreprise, irresponsable, s'il est fait à Francis Vielé-Griffin assez bonne mesure, Mockel, dont nous venons de voir le rôle historique capital pour la poétique renovatrice de notre temps, et dont nous savons l'œuvre à la hauteur des

(6) *La littérature française au XIX^e siècle*, par René Canat, docteur ès-lettres, professeur au Lycée Louis-le-Grand. (Payot, éd., 1921.)

(7) Paul Van Tieghem, docteur ès lettres, professeur au Lycée Janson-de-Sailly, *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance* (Félix Alcan, éd., 1925),

plus pures, est honoré de huit pauvres lignes où encore ses vers sont traités de « maniérés ». Et c'était son droit à ce bon camarade ! à condition que ce seul mot ne fît pas chavirer les éloges du reste. En échange, dix pages sont consacrées au plus grand ennemi d'un art personnel dans la poésie, M. Charles Maurras, le responsable avéré de la désaffectation de maints lecteurs français pour tout poème qui ne tienne pas de la stèle tombale, ou ne soit pas une interminable série de strophes alignées et fermées comme des boîtes. Quant aux ouvrages spéciaux sur le Symbolisme, autant de cercueils plus ou moins dorés.

Nos aristarques se lamentent sur le glissement de la poésie dans une mare, mais ils savonnent eux-mêmes la planche où ils la poussent. M. Emile Henriot, ce charmant érudit, qui fut poète, s'amuse à renfoncer les poètes qu'il dénomme du « second rayon » au troisième ; M. Robert Kemp en appelle à la raison didactique pour que l'intuition poétique ait les mains liées ; M. André Billy fait de toute poésie un anachronisme incompatible avec notre temps ; M. André Thérive ramène l'épithète « symbolard » dès qu'un peu de lyrisme s'étale ; enfin M. Albert Thibaudet, depuis son admirable *Mallarmé*, et après s'être débarrassé comme il put d'un *Valéry* embarrassant, pratique le plus universel des silences. M. Fernand Vandérem se plaignait, il y a quelques semaines, que le Prix Moréas ne fît pas autant de bruit que le Prix Goncourt. Mais à qui la faute ? Lui-même ne fut-il pas, certain temps, une véritable mère Gigogne pour les poètes les plus ennemis de toute forme ? Paul Souday consacrait des feuilletons entiers aux surréalistes les plus manifestement antipoétiques, tandis qu'il éreintait Samain et donnait à peine quelques lignes aux poèmes de Griffin. Je crois même qu'il ne salua pas l'avènement de *La Flamme immortelle*. Et je ne parle que des plus ouverts ! Je ne sors pas du rang les sectaires et les

partisans ; un Rousseaux, un Dubech, pour lesquels Malherbe (déjà mis à sa place, même par Chapelain, au xvii^e siècle) est encore un poète à côté de Ronsard. Etc., etc... Telle est la vérité ! Encore n'ai-je rien dit... Si je voulais jeter à bas de leurs tréteaux ces faux esthéticiens, fabricants sournois de revues antilyriques (8), entrepreneurs de banquets scandaleux, revendicateurs ridicules de la « poésie pure » (ah ! que cette belle querelle déclina bien la meute de la trahison !), amis fielleux et lâches, dont la nullité égale la vanité grossière, si je prenais la peine de dépioter leurs opuscules de pacotille, on verrait à nu que ce n'est pas le public qui rend la poésie misérable (9), mais les intermédiaires insensibles, ignares ou sans conscience qui se placent effrontément entre elle et lui.

Gloire donc à l'Académie belge de nous avoir consolé de ces pauvres félonies en ramenant des temps fabuleux, avec Bellérophon sur les grandes ailes de Pégase, deux des plus nobles porteurs de la beauté poétique ! Il suffit, même à longs intervalles, de brandir sa lumière au-dessus de nos têtes pour que se relèvent nos yeux et qu'y brille l'espérance.

ROBERT DE SOUZA.

(8) Des revues au sens poétique racorni comme *Les Marges* et *La Muse française* font plus de mal à la poésie créatrice que les pires sourds et aveugles. Quant à des institutions comme *La Société des Poètes*, *La Maison des Poètes*, ce sont des conservatoires de toutes les désuétudes de tous les vieux goûts petits bourgeois.

(9) Le succès des *Matinées poétiques* le prouve surabondamment. Dieu sait pourtant comme elles sont mal organisées, et les programmes faits au hasard, et la diction des protagonistes au-dessous de tout ce que réclament le mouvement et l'harmonie de la langue dans son ton lyrique approprié !