

Chassez le naturel... : transparence, transgression et transfiguration

En 1891, lors d'un entretien que lui vaut la récente notoriété de Poil de Carotte, Renard propose de Flaubert cet éloge :

Je l'admire profondément; Flaubert a une façon honnête et nette de dire les choses qui me va droit au cœur; seulement son langage est trop rythmique à mon avis, et il a une manière de lier ses phrases, comme s'il voulait en faire des strophes, qui me déplaît, parce que je crois que si on veut écrire de la prose il ne faut faire absolument que de la prose. La moindre apparence de chantonnement y sonne faux.¹

Renard, présenté par son intervieweur Byvanck comme l'un des représentants de la "génération d'aujourd'hui"², propose ici une spectaculaire révision de ce qui s'est conçu, pendant les années réalistes et naturalistes, comme "écriture artiste" : une prose qui se voulait aussi belle que le vers et conférant par sa seule valeur de la beauté à une réalité plate et rebutante. En effet, si Flaubert est encore un grand écrivain pour le futur auteur des *Histoires naturelles*, c'est précisément quand il ne tente pas de l'être, et au nom de raisons qu'il n'aurait lui-même jamais admises puisqu'elles impliquent le rejet de l'harmonie qu'il s'épuisait à trouver. Renard persiste quelques années plus tard dans une conversation avec son ami Alfred Capus :

Flaubert n'est pas *naturel*. (...) Son style, c'est toujours un peu un style de thème. Il le fabrique sur l'heure; quelquefois, c'est manqué.³

Naturel : voilà donc le grand mot lâché et le paradoxe présenté comme une évidence d'un artiste qui ne fabriquerait pas, ne serait ni trouveur ni poète si l'on s'en tient à l'étymologie. A ce moment de l'histoire littéraire, Renard souhaite également une clarification des frontières : d'un côté la prose, de l'autre le vers. Si ce refus de toute transfusion des deux formes antinomiques de l'écriture apparaît comme une provocation, avec la mise en cause du

¹ W.G.C. Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891*, Didier, 1892, p. 171.

² *Ibid.*, p. 163.

³ J. Renard, *Journal*, 11 mai 1902, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 752. Les italiques sont dans le texte.

plus artiste des prosateurs de la génération précédente, c'est que, curieusement, il ne va pas soi. Sans remonter à l'esthétique classique et à son rejet de la préciosité⁴, il n'est pas inutile d'observer comment se constitue au cours du XIXe siècle la dyade naturel/artifice afin de montrer en quoi elle relève d'un processus de transfiguration, par lequel l'autre se transforme en même continuellement.

Le Romantisme fait de la nature le centre de son entreprise : pas simplement un thème à décliner mais une métaphysique et une poétique liées à un projet d'émancipation. En cela il impose le naturel comme une valeur qui vient contester la prééminence de la règle et de la rhétorique⁵. Dans cette recherche toujours aventureuse des origines, la préface des *Orientales* apparaît comme un texte fondamental dans lequel Hugo rejette les "limites de l'art" et prône la liberté absolue du poète : "Que le poète aille donc où il veut en faisant ce qui lui plaît (...) qu'il écrive en vers ou en prose"⁶. Il n'aura de cesse, dans les poèmes apologétiques des *Contemplations*, de revendiquer ce rôle transgressif à coup de métaphores révolutionnaires : "J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose/(...) Le vers (...) / Rompt désormais la règle et trompe le ciseau,/ Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,/ De la cage césure (...)"⁷. A partir de cette préface se dessine donc une première filiation qui passerait par le Musset des poèmes narratifs style *Namouna* et aboutirait au vers faux puis au vers libre : Paul Fort cite en épigraphe de son premier volume des *Ballades françaises* (1897) le passage des *Orientales* que nous venons de mentionner pour s'autoriser une forme nouvelle qu'il définit dans l'"Avertissement" du *Roman de Louis XI* (1899) comme "un style pouvant passer, au gré de l'émotion de la prose, au vers et du vers à la prose : la prose rythmée fournit la transition... La prose, la prose rythmée, le vers ne sont plus qu'un seul instrument, gradué." Si, chez Fort, les frontières sont encore perceptibles dans la déclinaison de trois formes, c'est au profit d'une esthétique de la transition comme Fort le souligne lui-même. L'usage de la liberté aboutit donc au vers libre conçu comme une forme englobante incluant aussi bien la prose que le vers, et ce au nom du refus de l'artificiel que représente le code, au nom, donc, du naturel de l'émotion.

Cependant, *Les Orientales* sont aussi à l'origine d'une tendance contradictoire tournée vers la sophistication. La virtuosité déployée par Hugo dans le volume sert de modèle à une

⁴ C'est à cette époque, précise Georges Molinié, que le naturel se constitue en "catégorie rhétorique", liée à l'idéal de conversation mondaine (*Dictionnaire de rhétorique*; Livre de poche, 1996).

⁵ Cf le chapitre de Claude Millet sur Vers/Prose dans *Le Romantisme*, Livre de Poche, 2007, p. 220-228.

⁶ "Préface" des *Orientales* in *Poésie*, Seuil, l'Intégrale, t. 1, 1972, p. 208.

⁷ "Réponse à un acte d'accusation", *Poésie, op. cit.*, p. 643.

famille de poètes qui entend précisément réagir contre le relâchement du vers au nom, dit Baudelaire dans un article de 1852, de la "folie de l'art"⁸, c'est-à-dire au nom d'une conception formelle de la poésie aboutissement à un refus du présent. Cette génération, qui se constitue vers 1852 autour du trio Banville (*Les Cariatides*, 1842), Gautier (*Emaux et camées*, 1852) et Leconte de Lisle (*Poèmes antiques*, 1852), Baudelaire la désigne comme "école païenne" mais on l'appellera bientôt le Parnasse. Elle souhaite, écrit Leconte de Lisle, une "régénération des formes"⁹, ce qui passe par une réaction contre la prosaïsation du vers, perceptible dans l'attention portée au lexique, à la rime, à la prosodie et à l'harmonie du vers, dont témoigne par exemple la correspondance entre Leconte de Lisle et Heredia¹⁰. Les statues, les vases, les coupes et autres objets d'art s'entassent dans autant d'évocations allégoriques d'une poésie qui ne reçoit la nature que comme déjà préesthétisée. Ces "insensés qui ne voient dans la nature que des rythmes et des formes"¹¹ ont fait de Musset leur tête de Turc à cause de ses négligences formelles auxquelles Leconte de Lisle oppose la nécessité du travail et de la science. La poésie n'est pas conçue comme une création spontanée, l'expression naturelle d'une émotion ("Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie"¹²), mais au contraire comme un art au sens strict, une activité réfléchie visant à la fabrication d'un objet. De ce point de vue, les Symbolistes continuent le Parnasse : leur maître à penser, Mallarmé, est d'ailleurs issu de ses rangs et la sacralisation de l'art s'accompagne chez eux aussi d'une grande sophistication de la forme : "toujours plus de raffinement et de préciosité, d'érudition et d'artifice"¹³, écrit Jean-Nicolas Illouz, qui souligne plus loin "l'antinaturalisme"¹⁴ du mouvement.

Très tôt dans le siècle s'installe donc un processus de différenciation par lequel artifice et naturel se construisent l'un et l'autre comme objets poétiques et polémiques dans une sorte d'écriture contre, dialectique, de transformation, au sens où chaque forme n'acquiert sa légitimité que par le retournement de l'autre et de transfiguration puisque chacun dénigre le projet de l'autre en lui refusant la reconnaissance : la poésie de Musset n'est pas de la poésie, dit Leconte de Lisle, la poésie de Leconte de Lisle n'est pas de la poésie, diront bientôt les autres. Le plus intéressant à étudier dans cette perspective est sans doute la réaction des tenants du naturel à la sacralisation de l'art instituée par les héritiers parnasso-symbolistes des

⁸ Baudelaire, "L'école païenne", *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1976, p. 48.

⁹ Préface des *Poèmes antiques*, Poésie/Gallimard, 1994, p. 313.

¹⁰ Leconte de Lisle, *Lettres à José-Maria de Heredia*, Champion, 2004, lettre XXIX surtout.

¹¹ Baudelaire, article cité, p. 48.

¹² Musset, "A mon ami Edouard B.", *Poésies complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 129.

¹³ *Le Symbolisme*, Livre de Poche, 2004, p. 94.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 117.

Romantiques. Elle consiste à faire du naturel, de la simplicité, le plus haut degré de l'art en donnant à la faute ou au ratage un statut privilégié.

Cette transfiguration de la faute en valeur, déjà notable dans la 2^e génération romantique¹⁵, est particulièrement perceptible dans la réception de l'œuvre de Tristan Corbière. La présentation qu'en fait Verlaine dans *Les Poètes maudits* associe constamment le rejet ou l'ignorance de la rhétorique au cadre naturel dont Corbière est originaire, à tel point que Verlaine préfère le Corbière breton ou marin au Corbière parisien. C'est qu'à la façon de Rimbaud, dont la veine se dessèche "sous le soleil fade de Paris"¹⁶, Corbière n'est jamais si bon que lorsqu'il est chez lui et que son vers "qui n'a rien d'impeccable, c'est-à-dire d'assommant" peut se lire comme l'expression naturelle du milieu naturel qu'il évoque, "amer d'ailleurs et salé comme son cher Océan"¹⁷. Même chose dans les notes de lecture de Laforgue sur le même Corbière :

Nous sommes tous poétiques – nous avons beau faire – nous montrons toujours un bout de panache azur – lui n'est pas de chez nous – c'est un insaisissable et boucané corsaire hardi à la course – il adore le mot contumace.¹⁸

Corbière est donc poète dans la mesure où il est corsaire. L'ignorance des choses de l'art confère à son verbe une sorte de transparence par laquelle le milieu qu'il évoque est restitué sans déformation : il est naturel parce qu'en prise directe avec la nature. L'incorrection apparaît comme preuve d'authenticité et l'authenticité comme transparence du poète, de la nature et du verbe.

Les mêmes postulats sont lisibles dans le chapitre qu'André Beaunier consacre à Paul Fort au cours de son essai sur *La Poésie nouvelle* (1902). Beaunier rappelle d'abord que le verbe de Fort a voulu suivre "les élisions naturelles du langage", selon une formule du poète lui-même. Cette ambition l'a conduit à choisir une forme hybride dans laquelle le traitement des "syllabes muettes" (le "e" caduc) manque, d'après le critique, de cohérence :

Paul Fort eut raison, las de l'artificielle prosodie classique, de se reporter à la prononciation naturelle de notre langue pour y trouver la loi d'un rythme normal. Mais l'enseignement qu'il en devait tirer n'est pas l'élision complète des muettes. Tout au contraire, l'étude de la langue parlée démontre que les syllabes diverses d'une phrase

¹⁵ Cf le chapitre de Claude Millet déjà cité.

¹⁶ *Les Poètes maudits, Œuvres en prose complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 644.

¹⁷ *Ibid.*, p. 637-638.

¹⁸ J. Laforgue, *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, t.3, p. 191.

sont inégalement longues, qu'elles se différencient entre elles par leur *qualité*, et que, par conséquent, ce n'est pas le nombre des syllabes qu'il faut prendre, sans tenir compte de leur *qualité*, comme principe de la versification. En d'autres termes, Paul Fort devait aboutir au vers libre, – non au vers libéré de quelques formalités, mais à ce vers essentiellement musical dont la loi est absolument distincte du vers classique.¹⁹

Le seul aboutissement convenable de la recherche du naturel est donc le vers libre. C'est la thèse de Beaunier, qui défend tout au long de son livre l'héritage symboliste en faisant du naturel une valeur essentielle de la poésie moderne. Il célèbre par exemple chez Laforgue la "fraîcheur native" rendue à la poésie française²⁰ et ouvre son essai sur ces affirmations :

C'est le rôle de la poésie, de rendre à notre vision sa véridique ingénuité, de restituer aux bois, aux champs, à toute la Nature et enfin au cœur de l'homme, à ses passions, à ses mélancolies et à ses allégresses, leur immédiate et si éphémère vérité.²¹

De Verlaine à Beaunier l'ingénuité devient donc une valeur essentielle, le critère absolu d'une forme-sens associant le verbe à ce qu'il exprime, de sorte que le critique passe comme naturellement des considérations techniques sur la prosodie à l'évocation de Fort dans son cadre privilégié :

Le voilà donc au milieu de la Nature; il s'y promène en chantant : on l'en dirait le roi, – Pan lui-même, de l'herbe aux dents, folâtre, et son rire est dans tous les échos.²²

Ainsi, Fort est sacré poète de la nature *dans* la nature. La transparence du verbe implique une sorte de performativité : le poème doit se faire dans l'ici et maintenant de ce qu'il exprime, sans aucune forme de médiation, même temporelle. Et cela ne s'obtient, encore une fois, qu'à la condition d'un refus du poétique (conçu précisément comme médiation) : " la Nature n'est point poétisée dans cette œuvre."²³ Beaunier souligne donc les imperfections formelles comme autant de qualités :

Les descriptions de Paul Fort étonnent et charment par leur spontanéité. Un travail plus minutieux aurait pu leur donner un air de perfection plus achevé; mais ainsi elles ont plus de fraîcheur et d'émouvante sincérité : les négligences qu'on y trouve

¹⁹ *La Poésie nouvelle*, Mercure de France, 1902, p. 361. Les italiques sont de l'auteur.

²⁰ *Op.cit.*, p. 83.

²¹ *Op. cit.*, p. 6.

²² *Op. cit.*, p. 365.

²³ *Op. cit.*, p. 365.

témoignent de la hâte avec laquelle le poète voulut exprimer le trouble où l'a mis le beau spectacle des choses vivantes, avant qu'il s'apaisât.²⁴

Il écrit aussi : "on dirait qu'il est de mèche avec la Nature"²⁵. Cette remarque est essentielle à la compréhension des polémiques autour du vers. Il s'agit, pour les tenants du naturel, de trouver une langue transparente dans la mesure où l'acte poétique est conçu comme une sorte de communion : les Naturistes, qui alimentent le débat littéraire vers 1895, parlent même d'eucharistie. Si tous ne partagent pas leur mysticisme, la libération du vers est cependant ressentie par ses défenseurs comme l'aboutissement d'une quête de concordance considérée comme essentielle au projet poétique. De ce point de vue, l'enjambement pratiqué par Verlaine ou Laforgue apparaît comme un faux progrès, un "leurre de liberté qui est la négation même du vers", écrit Vielé-Griffin²⁶, dans la mesure où il institue une discordance entre le vers et la syntaxe alors qu'il faut au contraire viser à l'établissement d'un "rythme personnel"²⁷. Et Beaunier surenchérit :

N'est-il pas absurde, en effet, que l'idée et son expression n'évoluent pas de même, mais que l'un aille à hue pendant que l'autre est à dia, ou que l'un stoppe pendant que l'autre fait diligence ?²⁸

On pourrait faire remarquer aux vers-libristes absolus que la discordance est aussi un "rythme personnel" et qu'il n'y a pas de poésie que dans la communion. Les vers boiteux du dernier Verlaine, ceux de Laforgue ou même de Corbière, servent un projet de rupture avec le code dans lequel la prosaïsation du vers est censée exprimer les déchirements du moi de façon là aussi naturelle. Ce vers brisé, qui n'apparaît aux uns que comme une étape vers le vers libre sans enjambement, vers la concordance de la syntaxe et du rythme, convient aux autres, Verlaine n'a cessé de le répéter, dans leur vocation au déséquilibre.

Au demeurant le débat entre libérateurs et conservateurs du vers ne recoupe pas exactement celui du naturel et de l'artificiel. L'œuvre de Vielé-Griffin qui se veut célébration de la vie par le vers libre se caractérise par un lyrisme sophistiqué, notamment sur le plan lexical, qui n'a rien à voir avec la recherche d'un parler naturel ou prosaïque alors qu'à l'inverse les tenants du vers boiteux l'associent souvent à un langage peu soutenu. On voit donc que la question du naturel est complexe dans le rapport qu'elle entretient avec la langue

²⁴ *Op. cit.*, p. 366.

²⁵ *Op. cit.*, p. 366.

²⁶ Cité par Beaunier p. 246.

²⁷ *Op.cit.*, p. 245.

²⁸ *Op. cit.*, p. 246.

et avec la nature : Vielé-Griffin célèbre la nature dans une langue qu'il estime naturelle parce que son rythme et sa splendeur épousent la beauté de la vie mais ce projet l'éloigne des visées discordantes de poètes pour qui le naturel est d'abord transgression du code poétique traditionnel au niveau prosodique mais aussi lexical.

Cependant dans les deux cas se construit une figure problématique parce que contradictoire : en quoi le naturel peut-il relever de l'art littéraire, alors qu'il se présente comme une production presque instinctive visant à découvrir l'intimité du sujet dans son rapport au monde, en quoi l'ignorance du code poétique peut-elle aboutir à de la poésie ? Dans ses notes sur Corbière, Laforgue s'interroge sur cette question, avec d'autant plus d'attention que sa réflexion est liée à l'établissement de sa propre poétique. Le portrait qu'il dresse de Corbière est celui d'un poète naturel dans la mesure où il ignorerait absolument tout de l'art. Mais alors, Corbière est-il encore un poète ? Laforgue, malgré son attirance, multiplie les réserves :

– Sans esthétique – Tout, et surtout du Corbière – mais pas de la poésie et pas du vers, à peine de la littérature. (...) non un art mais une manière – Une tenue très chic non une esthétique profonde. (...) Il n'est un autre artiste en vers, plus dégagé que lui du langage poétique (...) métier bête – strophes de tout le monde – oublis, réels oublis dans les alternances des féminines et des masculines, rimes ni riches ni pauvres, insuffisantes et quelconques (...) pas un vers à détacher comme beau poétiquement (...).²⁹

Ce florilège montre clairement que Laforgue n'entend pas se contenter de cette attitude inconsciente d'elle-même et qu'à l'inverse il veut fonder une esthétique du naturel qui serait encore de l'art parce qu'elle relèverait d'une connaissance. Le problème, c'est qu'il ne dit pas vraiment comment y parvenir. Cette rhétorique du rejet de la rhétorique est-elle encore naturelle dès lors qu'elle est voulue, à l'image des vers de Rimbaud, "délicieusement faux exprès", selon Verlaine³⁰ ? Peut-on être naturel et artiste en même temps ? Ernest Raynaud, tenant du vers régulier, résume la tentative de Laforgue par cette formule : "il se bat les flancs pour mal écrire en vers, à la façon du clown qui use pour rater ses tours, plus d'adresse qu'il n'en faudrait pour y réussir."³¹ Il semble donc qu'on ne puisse sortir du dilemme et que ce qui apparaît comme l'idéal poétique de cette fin de siècle soit condamné à se détruire lui-même par ses propres contradictions.

²⁹ *Oeuvres complètes*, t. 3, p. 184-187.

³⁰ Préface pour la 1^e édition des *Illuminations*, La Vogue, 1886, *Oeuvres en prose complètes*, p. 631.

³¹ *La mêlée symboliste, 1870-1890*, La Renaissance du livre, 1920, p. 47.

Pour problématique qu'elle soit cette question va cependant s'incarner en une figure qui domine le champ poétique des cinq dernières années du siècle : il s'agit de celle de Francis Jammes, sur laquelle nous nous attarderons davantage pour en montrer la complexité. Il importe d'abord de rappeler que Jammes s'installe dans le monde littéraire en pleine réaction anti-symboliste et plus précisément anti-mallarméenne, bien étudiée par Michel Décaudin³². Au cours des années 1890, Mallarmé devient progressivement le symbole d'une poésie artificielle, trop sophistiquée, à qui l'on reproche à la fois son obscurité et son refus de la vie. Il remplace en quelque sorte Coppée³³ dans son rôle de tête de Turc de la nouvelle génération et se voit préférer Verlaine comme modèle dominant.

Quelques exemples de cette disgrâce :

- Adolphe Retté, symboliste de la première heure, le renie : il fait de Mallarmé "la dernière incarnation du Parnasse agonisant"³⁴ et célèbre les mérites redécouverts de la "Sainte Nature"³⁵ comme les vertus de la clarté.
- Robert de Souza, théoricien du vers libre, souhaite voir renouer la poésie populaire et le lyrisme sentimental (c'est le titre de son essai, paru en 1895); prenant comme modèle Verlaine, il condamne au nom de "l'art naturel (...)" certaines formes de mysticisme, certaines recherches imaginatives se dérochant à tout contact d'émotion directe"³⁶.
- Les chefs de file du Naturisme, Saint-Georges de Bouhélier et Maurice Le Blond, s'en prennent également dès 1895 à la littérature artificielle du maître et se recommandent eux aussi de Verlaine³⁷.
- Le jeune Marcel Proust, sans citer personne, publie en 1896 un article, "Contre l'obscurité" auquel Mallarmé se croit obligé de répondre.
- Enfin Camille Mauclair, dans *Le Soleil des morts* (1898), évoque celui qui fut son maître sous les traits du poète Calixte Armel, progressivement abandonné par la jeune génération attirée par la vie et l'action.

³² *La crise des valeurs symbolistes, 20 ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960.

³³ Sur le rôle de repoussoir joué par Coppée, voir de Steve Murphy, "Pauvre Coppée", naturaliste et poète béni", *Cahiers naturalistes*, No 81, septembre 2007.

³⁴ Article de *La Plume* du 1 janvier 1895, cité par Décaudin, p. 30.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *La Poésie populaire et le Lyrisme sentimental*, cité par Décaudin p. 29.

³⁷ Décaudin, *op. cit.*, p.59-62.

Lorsque Jammes commence à faire parler de lui, à partir de 1893, il apparaît d'abord comme l'anti-Mallarmé : un poète rural, naïf, exprimant ses émotions et la banalité de la vie quotidienne dans des vers aisément compréhensibles, dont les imperfections apparaissent plus comme des marques d'ignorance que comme une volonté affichée de transgression. Les éloges des partisans de Jammes vont s'appuyer, comme pour Corbière, Laforgue ou Verlaine, sur les deux points déjà mentionnés : rien n'est plus difficile que d'être simple; cette simplicité permet une transparence dans une sorte de communion du moi, du verbe et du monde, d'où l'évocation régulière du décor naturel dans lequel évolue le poète.

Ainsi André Beaunier dès le début du chapitre qu'il consacre au poète d'Orthez :

Très loin de Paris, dans une petite ville pyrénéenne, un poète se cache dont l'œuvre est la plus sincère, la plus touchante, et la plus singulière peut-être de ce temps. Il a son esthétique à lui. La voici : faire simple, absolument simple; – c'est tout.

Cela paraît aisé. Il n'y a, semble-t-il, qu'à se laisser penser, sentir, et puis à dire sans emphase ce qu'on a pensé. Il n'y a qu'à se mettre en présence des choses et puis à raconter, sans phrases, ce qu'on a vu.

Seulement, rien n'est plus difficile à trouver que l'expression simple, et les esprits les moins compliqués, qui n'ont qu'une toute petite chose à dire, se lancent dans des périodes et tombent, on le sait, dans le plus prétentieux lyrisme. En outre, les mots sont usés, à force d'avoir servi; les métaphores sont fatiguées, pour la plupart, et les rythmes poétiques ont tant et tant ronronné dans nos oreilles qu'à peine les entendons-nous encore.³⁸

La poésie de Jammes est donc d'abord indissociable de son terroir qui lui confère son authenticité, lui sert de garantie : c'est parce qu'il vit à la campagne qu'il est un grand poète rural, c'est parce qu'il se cache qu'il est sincère. Le premier critère du naturel relève donc de la "posture" biographique au sens où l'entend Jérôme Meizoz et témoigne d'une esthétique de la transparence qui aboutit, comme pour Fort, au performatif : " (...) le poète écrit ses vers, à l'endroit même où il a butiné ses émotions. S'il avait composé à Paris ses poèmes vécus à Orthez, il les eût sans doute transposés.", affirme Jean de Gourmont³⁹.

Quant au 2^e point, il relève de la transfiguration déjà mentionnée de la simplicité en art mais Beaunier a le mérite de montrer que c'est le contexte littéraire qui donne au dépouillement sa valeur : le style naturel ne se perçoit comme tel que dans un contexte artificiel, il ne peut exister sans lui. Jammes ne peut exister sans Mallarmé. Nous verrons plus tard à quel point c'est vrai.

³⁸ *Op. cit.*, p. 333.

³⁹ "Francis Jammes", *Vers et Prose*, No 5, mars-avril-mai 1906.

On trouve la même transfiguration dans l'*Histoire de la poésie française depuis 1850*, de Paul Fort et Louis Mandin :

Francis Jammes avant d'écrire, a commencé par écarter de sa plume toute littérature et toute éloquence. C'est, nous le savons, ce que Verlaine recommandait. Jammes a fait plus. Prenant la poésie, il l'a mise nue, entièrement, la dépouillant de toutes les parures du style littéraire; et c'est avec les mots les plus simples, les plus pauvres, les plus usés, qu'il l'a habillée à *neuf*. A neuf en effet, car il a su réaliser cette magie que ces mots de tout le monde et de tous les instants semblent souvent dans son œuvre, d'une surprenante nouveauté, d'une miraculeuse fraîcheur.⁴⁰

Il resterait, encore une fois, à expliquer le "miracle" : c'est à dire comment des mots usés peuvent sembler neufs ou encore, mais c'est à peu près le même problème qu'est-ce qui différencie Jammes des centaines de poètes campagnards dont le nom est resté obscur, en quoi son ignorance ou sa maladresse peut-elle passer pour un art supérieur ? La suite de la présentation de Fort et Mandin, qui parlent de l'âme de Jammes en communion avec son cadre naturel, offre une explication :

Si dans la communion avec ces âmes, la sienne s'est faite simple comme un enfant, elle est toutefois, avec sa sensibilité si frémissante et si délicate, beaucoup plus complexe au fond qu'elle n'en a l'air. Et l'art du poète aussi est bien complexe. Comme plus d'un symboliste (...), mais d'une façon plus intime, plus essentielle qu'aucun autre, Jammes est une sorte de raffiné qui s'est mué en primitif. Il a adopté la naïveté parce qu'il sait, après Jean de La Fontaine, qu'elle est le plus charmant joyau de la poésie; mais il n'est pas tout à fait sa dupe, et il lui a donné pour compagne la finesse.⁴¹

Pour Fort et Mandin, pris dans leur logique de transfiguration, Jammes est donc un vrai poète dans la mesure où son naturel n'est précisément pas naturel, mais habilement fabriqué : sa simplicité est complexe, écrivent-ils quasiment⁴². On tâchera de le montrer en détaillant comment Jammes émerge puis se situe dans le cercle poétique parisien avec sa "savante naïveté"⁴³, "une naïveté qui se connaît" écrit Gourmont⁴⁴, comment il influe sur la réception de son œuvre et construit son image.

⁴⁰ *Op.cit.*, Flammarion/Didier, 1926, p. 238-239.

⁴¹ *Op. cit.*, p.240.

⁴² On observe la même transfiguration de la simplicité dans l'article que Gourmont consacre à Fort : "Un génie pur et simple, n'est-ce pas ce qui nous manque le plus ? Mais au fait, Paul Fort n'est pas si simple que cela; il est même fort divers, comme la vie elle-même, comme la nature dont les aspects changeants ont plié son âme flexible à tant d'émois profonds." (*Le Temps*, 3 juillet 1911, repris dans *Vers et Prose*, No 26, juillet-août-septembre 1911, p. 213.

⁴³ Jacques Borel, préface de *De l'Angélu de l'aube à l'Angélu du soir*, Poésie/Gallimard, 1971, p. 8.

⁴⁴ "Francis Jammes", *Mercure de France*, octobre 1897, repris dans *Le livre des masques*, 2^e série.

La première étape, pourtant capitale, est due au hasard : c'est un ami anglais de Jammes, Hubert Crackanthorpe, homme de lettres également, qui va choisir parmi les vers du poète les moins classiques et transporter la mince plaquette d'Orthez à Paris où il la dépose, notamment chez Mallarmé qui envoie une belle lettre de félicitations et promet de faire circuler le volume. Les premiers lecteurs et partisans de Jammes dans le milieu parisien seront Mallarmé, Gide et Régnier; Remy de Gourmont lui consacra un article un peu plus tard. Il y a là un geste décisif qui transforme l'obscur poète local en figure nationale du naturel et cette transformation est possible non seulement parce que les écrivains précités usent de leur notoriété et de leur influence mais surtout parce qu'ils représentent précisément l'inverse de l'idéal poétique qu'ils soutiennent en Jammes. Si le succès de Jammes est dû au fait qu'il incarne une sorte d'anti-Mallarmé, de sortie du Symbolisme (en tout cas dans la caricature qu'en donnent ses adversaires), il le doit aussi au fait que son esthétique du naturel est soutenue par les figures tutélaires du mouvement, les grands prêtres de l'artifice (même si certains d'entre eux sont en train d'évoluer vers plus de simplicité). Jammes n'est lisible qu'à cette condition, que dans la différence qu'il affiche et que les autres, les artistes, reconnaissent comme un art, une "savante simplicité", écrit Jean de Gourmont⁴⁵. Il est l'autre, le provincial sauvage, le naïf peu porté sur les spéculations intellectuelles, mais il est le protégé de Mallarmé, l'ami de Gide, l'invité au mariage de Régnier. Il est à la fois proche et lointain. Son éloignement géographique et poétique n'est efficace que grâce à la caution des poètes le plus éloignés de lui. C'est donc en quelque sorte Mallarmé qui fait Jammes et qui le fait d'autant mieux qu'il est son autre.

Jammes va entretenir cette dualité en vivant toujours loin de Paris, comme un homme qui n'aime ni la ville ni les mondanités, mais en surveillant attentivement la place qu'occupe son œuvre dans les cercles parisiens : les passages de la correspondance cités par Robert Mallet⁴⁶ témoignent de ce constant souci de la place à occuper. Il demande à Mallarmé et Loti d'intervenir pour être publié chez Ollendorff, se plaint à Samain qu'on ne récite pas ses vers etc. Le voyage chez Jammes, son portrait ou la description de sa maison, de sa région, deviennent des lieux communs des comptes-rendus de ses œuvres : il a réussi à faire de son mode de vie un critère, à installer son œuvre dans sa posture. Son excentricité géographique et sociale lui permet de conquérir Paris, d'occuper paradoxalement le centre. Si Corbière est poète parce qu'il est breton, Jammes l'est également, parce qu'il est béarnais ! La canne ou la vareuse supplantent la plume.

⁴⁵ Article cité.

⁴⁶ *Francis Jammes, sa vie, son oeuvre*, Mercure de France, 1961.

L'œuvre même de Jammes entretient cette image de naïveté qu'il veut donner de lui. Elle provient d'abord d'une pratique spectaculaire de l'incorrection qui se veut rejet des règles de versification comme de celles du beau style. Sur le plan prosodique, le vers de Jammes choque d'autant plus qu'il reste un vers : le nombre de syllabes tourne presque toujours autour de 12, les sonorités finales rappellent les rimes. Mais tout cela sans respect des règles habituelles concernant l'homophonie ou la graphie des rimes et surtout le traitement du "e" caduc, que le lecteur ne sait pas comment scander (élision métrique ou pas ?). Du coup, le vers de Jammes n'apparaît pas comme un vers libre au sens où l'entendrait Vielé-Griffin mais comme un vers boiteux, maladroit, multipliant les enjambements et les approximations phoniques ou isométriques pour imiter un parler prosaïque. Le vers de Jammes n'est donc perçu comme naturel qu'à la condition qu'il soit également perçu comme un vers. On observe le même fonctionnement dans le recours fréquent à l'hiatus, qui ne choque évidemment que dans le cadre du vers puisqu'il est autorisé en prose.

La syntaxe et le lexique contribuent également à cette impression d'un "art naturel", pour reprendre l'expression problématique de De Souza. La construction des phrases est souvent d'une simplicité maladroite, du type : "C'est une belle fille qui est blanche."⁴⁷ Ou bien: "Elle dure/ cette pluie/ qui est dure."⁴⁸ On trouve même cette strophe dans un poème dédié à Mallarmé :

Elle est grande, elle est blanche,
elle a des bras très doux.
Elle est très droite et penche
le cou.⁴⁹

Ou ce vers dans un poème dédié à Gide : "Vinrent huit petits cochons extrêmement si jolis"⁵⁰. Le fait qu'il s'agisse dans les deux cas de poèmes dédiés à des écrivains reconnus pour la sophistication de leur style est évidemment significatif. C'est précisément la dédicace qui transforme en "art naturel" la maladresse ou la platitude de l'expression en rappelant le contexte dans laquelle elle s'inscrit. L'épigraphe de Chassériau que Jammes appose au début de son édition parisienne de *Vers* (1894) remplit la même fonction :

⁴⁷ "Elle va à la pension...", *De L'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, p. 96.

⁴⁸ "Tu t'ennuies", *op. cit.*, p. 155.

⁴⁹ "La jeune fille", *op. cit.*, p. 106

⁵⁰ "Dans la grange", p.113.

Tant il était simple, le travail paraissait d'un idiot. Mais en examinant le manteau de plus près, ils virent qu'un sylphe subtil l'avait tramé si harmonieusement et de si légère façon qu'on pouvait à peine le saisir.⁵¹

Gide ne s'y trompe pas après la lecture d'*Un jour* (1895), dont il a d'ailleurs payé les frais d'impression :

Vos plus beaux vers s'y trouvent, et vos plus volontaires gaucheries (...) Comment exprimer cela ! ... cette pièce, si une de ton et d'émotion, si naïve admet ou même présuppose une intelligence très lettrée et subtile qui n'a pu supporter en votre cervelle la naïveté comme compagne qu'après s'être étonnée d'elle.⁵²

Cet art de la gaucherie est également perceptible dans les répétitions, que tous les écoliers ont appris douloureusement à éviter. Jammes, à l'inverse, les multiplie : répétition des verbes "passe partout" (être et avoir) comme on l'a vu dans les passages précédents, mais aussi répétition de mots de la même famille. Par exemple cette strophe, où la pratique de la dérivation, chère aux Grands Rhétoriciens, perd toute sa préciosité pour aboutir à la simplicité d'une tautologie :

La vieille tremblera sur le rouet tremblant,
le bélier bêlera dans le troupeau bêlant
– et la fille aimera l'amour de son amant.⁵³

La répétition porte aussi et surtout sur des mots à forte valeur sémantique qui contribuent à la formation d'un univers imaginaire au service de l'ethos du poète. C'est le cas des adjectifs "triste" et "doux" dont les occurrences sont extrêmement nombreuses. Dans le poème "J'ai été visiter..." (3 pages), la "vieille maison" est triste (c'est même précisé deux fois), mais aussi l'église, les escaliers, le cheval et les pigeons. Les vieux parents sont doux (et naïfs) comme le paysan. Quant au poète, il éprouve de la "tristesse douce", à l'exemple du petit chien qui l'accompagne, "triste et très doux". On pourrait ajouter que les voisins qui l'accueillent de "très bonne famille" ont, au vers suivant, "un sourire très bon" etc. Certes, les poèmes de Jammes, on le voit, n'évitent pas toujours le "pot de miel" que leur reprochait Jules Renard mais cette mièvrerie est la marque de sa naïveté. La question n'est pas pour nous de

⁵¹ Mallet, *op.cit.*, p.75.

⁵² Lettre de mai 1895, citée par Mallet p. 85-86.

⁵³ "Laisse les nuages...", *op. cit.*, p. 37.

savoir si elle est feinte ou sincère mais de montrer en quoi elle sert le projet poétique de transfiguration que Jammes poursuit. Or cette insistance dans l'évocation d'un monde d'une simplicité quasi biblique conforte l'esthétique du naturel. La naïveté du poète illustre son ignorance en même temps qu'elle le rapproche des humbles et des bêtes qui se fondent dans le cadre naturel où ils vivent.

De fait, Jammes ne manque jamais de rappeler cette proximité, en jouant évidemment sur le double sens de bête ou d'âne : il veut aller au Paradis avec les ânes⁵⁴, fait rimer bête et poète⁵⁵. "La jeune fille nue" met en scène un "poète" qui donne cette définition : "Ceux-là seuls m'écoutaient que l'on nomme poètes,/ et qui ont dans leurs yeux le mystère des bêtes."⁵⁶ Le "mystère des bêtes", c'est encore une fois comme "l'art naturel" l'association de l'ignorance et de la science. Jammes la développe avec un autre rapprochement, à propos des plantes médicinales : "On les a surnommées les *simples*, simplement./ Elles font un devoir ignoré, comme nous."⁵⁷ L'image qu'il donne de lui est donc celle d'un homme simple : "J'ai assez de la vie compliquée et savante."⁵⁸ Cette simplicité est également affichée dans un poème dialogique où peut se lire tout le processus de distinction qui fonde la poétique de Jammes sur cette transfiguration de l'ignorance en art :

Je fais ce qui me fait plaisir, et ça m'ennuie
de penser pourquoi. Je me laisse aller simplement
comme dans le courant une tige de menthe.
J'ai demandé à un ami : Mais qui est Nietzsche ?

Il m'a dit : "C'est la philosophie des surhommes."
– Et j'ai immédiatement pensé aux sureaux
dont le tiède parfum sucre le bord des eaux
et dont les ombres tout doucement dansent, flottent.

Ils m'ont dit : "Pourrais-tu objectiver davantage ?"
J'ai répondu : "Oui... peut-être... Je ne sais pas si je sais."
Ils sont resté rêveurs devant tant d'ignorance,
et moi je m'étonnais de leur grande science.⁵⁹

⁵⁴ "Prière pour aller au Paradis avec les ânes", *Le Deuil des primevères*, Poésie/Gallimard, 1967, p. 143.

⁵⁵ "Mon amie le [l'âne] croit bête/Parce qu'il est poète", "J'aime l'âne", *De l'Angélu de l'aube à l'Angélu du soir*, p. 25.

⁵⁶ *Le Deuil des primevères*, p. 94.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁸ "Prière pour un dernier désir", *Le Deuil des primevères*, p. 155.

⁵⁹ "Ils m'ont dit...", *ibid.*, p. 124-125.

L'ignorance n'est donc pas seulement assumée, elle est clairement affichée comme la condition d'un savoir concret qui s'opposerait à la philosophie confuse des autres. Ne rien savoir, c'est être "dans le courant" de la nature, de plein pied dans le monde.

Le rapport de Jammes au symbole relève du même anti-intellectualisme. Ses poèmes descriptifs se présentent souvent comme des scènes accumulant les détails apparemment anodins. Soit, par exemple, ces deux strophes de "Je suis dans un pré..." :

Il y a des roses sur le mur où il a plu;
et dans la haie aussi et les feuilles sont molles.
Ce matin il y a du brouillard gris, et plus
on regarde loin, il est épais. Il se pose
sur le coteau au haut des feuilles de pins noirs;
Il fait un peu frais, mais pas trop. Je viens de voir
des laitières près du mur mouillé plein de roses.

Sur la route il y a un peuplier écorcé
dont le bois blanc est un peu jauni par la pluie;
j'avais les doigts froids pour les y avoir passés.
L'osier mouillé qui tient les portes des champs crie;
le foin du parc est couché; dans la haie on voit
des branches noires de bois sec pleines de gouttes;
une pie est posée sur le bord de la route,
la pluie coule de la paille des chars et des toits.⁶⁰

Après une bonne décennie de poésie symboliste, le lecteur est forcément déconcerté par cette évocation littérale du réel qui ne paraît désigner aucun au delà du sens. Cependant, si la distance avec Mallarmé est ici considérable et indéniable, elle fait partie du sens du texte, lequel n'est pas une simple description réaliste d'une promenade après la pluie. Ce que disent ces détails sans double fond symboliste, c'est précisément que le monde est là et que ce simple constat d'une présence de la nature donne un sens à la vie, sens auquel on accède de façon simple et surtout concrète comme le signalent les nombreux verbes de perception, et non par une construction philosophique artificielle. De ce point de vue, la poésie de Jammes est, comme une grande partie de la poésie symboliste, idéaliste et même mystique mais il s'agit d'une mystique du quotidien, une mystique du naturel, ce que n'est pas, par exemple, la poésie de la nature de Vielé-Griffin. Et cette mystique n'est lisible que comme transfiguration de l'autre : elle s'écrit à partir de ce dont elle se sépare et qu'elle remplace.

Cela explique la présence dans l'œuvre de Jammes d'une bonne partie de la thématique symboliste des parcs abandonnés et des jeunes filles qui les hantaient. Il s'agit bien d'un lieu

⁶⁰ *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, p. 104.

commun mais Jammes va le "naturaliser". Qu'on prenne, par exemple, la dernière strophe de "Silence" :

Je pense aussi aux soirées où les petites filles
jouaient aux volants près de la haute grille.
Elles avaient des pantalons qui dépassaient
leurs robes convenables et atteignaient leurs pieds (...)
Tout à coup un paon bleu se perchait sur un banc.
Une raquette lançait un dernier volant
qui mourait dans la nuit qui dormait aux feuillages,
pendant qu'on entendait un roulement d'orage.⁶¹

La mièvrerie de ce poème caricaturalement symboliste (et significativement dédié à Albert Samain) est tempérée par l'irruption du naturel, représenté ici bien sûr par les infractions prosodiques (hiatus, vers boiteux) ou les maladresses syntaxiques (les deux "qui" de l'avant-dernier vers) mais surtout par ce détail trivial du pantalon qui dépasse et que vient mimer l'enjambement. A l'image de cet extrait, le naturel vient chez Jammes toujours un peu dépasser. Il dépasse du vers comme ces plantes sauvages qui traversent les nombreuses maisons abandonnées de l'œuvre et pourraient figurer cette reconquête de la nature sur l'artifice.

Si l'on tâche de généraliser ce que l'exemple de Jammes révèle de la poétique du naturel, on retiendra d'abord que cet héritage du Romantisme incarne un rêve de transparence par la transgression du code : il s'agit de rendre le langage naturel par le rejet de la rhétorique pour exprimer une intimité avec la nature qui ne soit pas déformée. Mais cette transgression reste constamment perceptible dans la mesure où elle est la condition de lisibilité du naturel, de sorte que l'objet poétique qui se constitue est d'une grande complexité. En effet, le naturel n'existe pas sans son autre. Dans la relation dialectique qu'elle entretient avec l'artificiel, la transgression devient transfiguration ou transformisme dans la mesure où le naturel devient un nouvel artifice, celui, écrit Robert Mallet à propos de Jammes, de la "négligence érigée en principe"⁶², mais un artifice qui ne peut s'assumer sans se détruire, ce qui rend l'idéal de transparence problématique. Cette sorte de traversée du siècle que nous avons proposée permet de mettre en valeur la double face inconciliable de cette catégorie rhétorique (être la prose mais dans le vers, être naturel mais dans l'art etc...) qui existerait un peu à l'image d'une

⁶¹ *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, p. 29.

⁶² *Op.cit.*, p. 140.

page dont le recto voudrait aussi être le verso. A propos de réunion des contraires, la stylistique utilise le terme d'oxymore. L'art naturel est-il oxymorique ? Il ne semble pas fonctionner selon une logique d'association (du type canonique "clarté obscure") mais à l'inverse selon un vertigineux principe de dissociation dialectique du type : le naturel n'est pas de l'art mais c'est pour cette raison qu'il est l'art par excellence etc. Dans ces conditions le contexte au sens large du terme (pas seulement les textes mais aussi les postures d'auteurs) acquiert une importance capitale, c'est lui qui alimente la nature transformiste du processus.

On terminera par un dernier exemple. Dans le *Mercur de France* de janvier-mars 1897, Jammes, en réponse aux manifestes naturistes, fait paraître son propre manifeste, le Jammisme. Il s'agit d'un texte ironique et peu précis qui pourrait servir d'écho à la préface des *Orientales* qui nous a servi de point de départ puisque Jammes, après avoir affirmé que "toutes choses sont bonnes à décrire lorsqu'elles sont naturelles"⁶³, précise qu'il entend par naturel aussi bien le pain ou la viande que les cygnes et les lys, c'est à dire à peu près tout, si ce n'est, précise-t-il quand même, "une tortue vivante incrustée de pierreries". Le texte qui suit aussitôt ce manifeste dans la revue est la suite de la publication du roman de Rachilde, *Les Factices*, dont le titre définitif sera *Les Hors nature* et dont les deux personnages principaux sont une sorte de réincarnation du Des Esseintes d'*A rebours*, auquel renvoie également la tortue de Jammes. On a donc ici juxtaposés, presque de chaque côté de la page, un texte qui fait du naturel son objet et un autre gagné par une hypertrophie de l'artificiel. Cependant, Jammes fait du naturel la catégorie esthétique par excellence : les vrais poètes sont "comme des enfants" qui imitent la nature en choisissant des modèles naturels tandis que celui qui décrit une tortue incrustée de pierreries "n'est pas digne du nom de poète", parce qu'infidèle au dessein de Dieu qui "n'a pas créé les tortues dans ce but". Alors que Jammes transfigure le naturel en valeur artistique, le roman de Rachilde dit le contraire. Il est saturé de descriptions d'intérieurs ou de costumes, constamment esthétisés : le monde de ses personnages est un monde suprêmement raffiné, encombré d'objets, qui exprime une véritable horreur du naturel.

A la même époque, dans la même revue, se font donc face et se répondent dans la même référence à Huysmans deux textes radicalement opposés. On peut cependant essayer de considérer qu'ils traitent du même objet, transfiguré. En effet si le naturel ne peut accéder au statut artistique que par la dénégation, l'artifice ne se maintient quant à lui que par une dénégation parallèle narrée dans le roman : le culte de l'artificiel conduit les personnages à la catastrophe mais cette catastrophe de l'artifice est transfigurée en œuvre d'art puisqu'elle est le

⁶³ *Op.cit.*, p. 492.

sujet du roman. Autrement dit, pour Rachilde, sans le naturel la littérature n'est qu'artifice mortifère mais cette mort est de l'art, alors que pour Jammes le naturel est l'art supérieur mais c'est un art qui nie l'art. Dans les deux points de vue, l'art se constitue en figure insaisissable et dialectique dont la constante transfiguration fournit aux poètes un objet de quête toujours à atteindre.

Hugues Laroche