

U d'of OTTAWA



39003002161007








285-1A-52<sup>(1)</sup>

070 rough



Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Ottawa



10





# L'Ere du Drame

(1911-1912)

## DU MÊME AUTEUR

---

### LA TERRESTRE TRAGÉDIE

---

- Poème de l'Adolescence, 1903-1904**..... 1 vol.  
Edition de « L'ABBAYE ».
- Poème de l'Homme, 1904-1905**  
**Chant de l'Idée, 1906**  
Préface par Gustave Kahn, " L'ABBAYE "..... 1 vol.  
2<sup>e</sup> édition, 1908, MERCURE DE FRANCE.
- La Montagne (La Terre et l'Amour) 1907-1908.** 1 vol.  
*Drame Poétique*, 1908, MERCURE DE FRANCE.
- Hymne des Forces, Poème Dramatique**..... 1 vol.  
1908-1911 — MERCURE DE FRANCE, 1912.
- 

### ÉTUDES LIBRES

*Recueils Critiques*

---

- L'Action Intellectuelle, Notations, 1907.**  
**La Musique Moderne, Chroniques, 1911.**  
**L'Ere du Drame, Synthèse, 1912.**

Nouvelle Série à Paraître :

- Poème & Drame, Périodique en Collaboration.**
-

HENRI-MARTIN BARZUN

# L'Ere du Drame

Essai de Synthèse Poétique Moderne



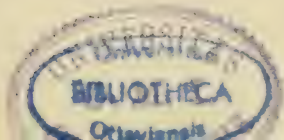
PARIS

*Collection " POÈME & DRAME "*

EUGÈNE FIGUIÈRE & C<sup>ie</sup>, ÉDITEURS

7, RUE CORNEILLE, VI<sup>e</sup>

MCMXII



*Il a été tiré de cet ouvrage :*

*Huit Cents Exemplaires sur papier alfa  
et Douze Exemplaires sur papier de Hollande,  
numérotés à la presse de 1 à 12.*

PQ  
137  
• B3  
1912

**Tous droits réservés pour tous pays**

# L'Ere du Drame

---

## TABLE

---

	Pages
DÉDICACE LIMINAIRE.....	9
I. — LE CHANT PSYCHOLOGIQUE.....	15
<i>De l'Individuel au Collectif.</i>	
II. — TEMPS NOUVEAUX.....	25
<i>Du Collectif à l'Humain.</i>	
III. — LE DRAME.....	33
<i>De l'Humain à l'Universel.</i>	
IV. — ÉLÉMENTS DE SYNTHÈSE.	
I. — <i>La Dramatisation</i> .....	39
II. — <i>Le Rythme Poétique</i> .....	42
III. — <i>Le Chant Dramatique</i> .....	48
V. — DE L'ORDRE ANTAGONISTE.....	55
VI. — LES CONDITIONS D'UN ART MODERNE.	
I. — <i>Défenses et Libertés</i> .....	61
II. — <i>Des Modes Expressifs</i> .....	64
VII. — TENDANCES ET CONFRONTATIONS.....	71
VIII. — D'AUTRES SUJETS.....	81
<i>Le Retour à la Vie</i> .....	83
<i>Une Critique Créatrice</i> .....	86
<i>Du Lyrique au Dramatique</i> .....	88
« <i>Poème &amp; Drame</i> ».....	102
<i>Vers le Roman de Synthèse</i> .....	104
<i>Pour la Séparation de l'Art et du Théâtre</i>	107
<i>Notre Libre ABBAYE</i> .....	135
<i>Memento Bibliographique</i> .....	141

---



## DÉDICACE LIMINAIRE

*Je n'aurais pas eu la témérité de produire le moindre essai poétique, si une participation de tous les instants au nécessaire combat littéraire, si un effort personnel de quelque dix années ne m'accordaient à la fois le bénéfice d'une excuse et d'une justification.*

*Un écrit semblable pourrait être le fruit de recherches abstraites ou d'une patiente méditation : sans lui dénier toute valeur, on ne manquerait pas de contester les affirmations purement théoriques ainsi présentées, et d'y trouver la cause d'une évidente infériorité.*

*Mais résultat d'une volonté d'art, les déductions proposées peuvent être susceptibles d'acquérir quelque vertu, de retenir une attention confraternelle chaque jour plus rare, d'offrir enfin à tous les chercheurs un intérêt d'expérience générale.*

*J'ose limiter en ces termes L'Ere du Drame.*

\*  
\* \*

*Etude libre, opposée par essence au guide sec, au manuel prétentieux, à l'affirmation unilatérale, L'Ere du Drame s'attache à l'identification de quelques idées dominantes appartenant à tous — et dont chacun a le droit de dégager, selon sa mesure, l'orientation la plus vaste, le sens le plus haut.*

*Cependant, mon but ne serait pas encore atteint si je ne comptais pas collaborer cordialement par ces pages, au grand débat récemment ouvert sur les aspirations poétiques ; débat dont les lumières essentielles, sinon directrices, sont attendues par toute une génération.*

\*  
\* \*

*Un même élan généreux unit présentement dans une commune volonté créatrice les jeunes élites des arts majeurs. Pour la première fois peut-être, elles se sentent aussi solidaires devant les difficultés de leur héroïque mission, devant l'hostilité grandissante de l'adversaire traditionnel.*

*Au moment où les mêmes préoccupations élevées hantent tant de nobles artistes, je serais certes*



*ingrat de ne pas reconnaître parmi eux ceux qui ont déjà semé dans les mêmes sillons, ceux dont les efforts, les études, les œuvres sont parallèles. Non seulement les idées présentées ici sont un bien collectif, mais dirai-je qu'elles ont pris pour quelques-uns d'entre nous, en de passionnés entretiens, sinon leur forme concrète, du moins leur évidence ?*

*Ne pas désigner à cette place ces compagnons de lutte les plus audacieux serait les priver injustement de la part intellectuelle qui leur revient dans cette modeste réalisation.*

*Nommerai-je, s'ils veulent bien accepter l'hommage : Alexandre Mercereau, Sébastien Voirol, Pierre Jaudon, Guillaume Apollinaire, Georges Polti, Tancrède de Visan ?*

\*  
\* \*

*Historien de notre génération — le premier en date, accrédité par La Littérature et les Idées Nouvelles — Alexandre Mercereau a déjà étudié les tendances capitales de l'essor poétique actuel.*

*En cette encyclopédie vivante, œuvre d'angle sur laquelle s'édifieront maints fragmentaires essais,*

*l'auteur a bien voulu annoncer la présente synthèse, m'engageant ainsi à formuler l'avènement du drame comme un complément nécessaire à son ouvrage initial.*

*Deux noms encore : Albert Gleizes, Albert Doyen — camarades dévoués de notre libre Abbaye — dont les efforts et les œuvres, l'un en peinture, l'autre en musique, se découvrent inquiets de si neuves aspirations.*

*Mais combien d'autres poètes, écrivains, artistes, théoriciens qui, cherchant parallèlement, devraient être, au même titre, nommés ici ? Mieux que par citation, leurs découvertes, leurs tentatives diront leur volonté consciente pour incorporer à l'expression monodique, au chant lyrique simple, tous les éléments psychologiques nouveaux et possibles, du drame permanent de la vie et de l'univers.*

*A tous, unis dans la même lutte créatrice, je tiens à dédier ces quelques pages, avec la double conviction de servir l'art poétique et de provoquer telles recherches favorables à de plus hautes et plus complètes réalisations.*

**H.-M. B.**

# L'Ere du Drame



# LE CHANT PSYCHOLOGIQUE

## *De l'Individuel au Collectif*

La forme élémentaire de la création poétique apparaît comme l'expression ininterrompue, au cours des siècles, du *chant psychologique* de l'homme. Chant revêtant, selon l'époque et le pays, des aspects différents ; chant accru lentement, dans sa sensibilité, au gré de la révélation : mystique, religieuse, philosophique, scientifique.

Le destin de ce chant psychologique initial, sa perception du collectif par la description et l'intuition, jusqu'à la création distincte, constituent les nécessaires prémices de cet essai.

A grandes étapes, par les siècles et leurs œuvres culminantes, il est possible d'affirmer que le chant de l'homme a, de tout temps, reflété la connaissance simultanée de l'individuel et du collectif, au moins comme éléments vitaux.

Depuis les livres saints et les initiatiques, le chant psychologique simple est resté infini : il établit à travers la durée, la permanence essentielle de l'être. Le chant collectif qui en dérive, a logiquement subi l'évolution, la condition organique du milieu dont la famille, le clan, la foule, ont, de souvenir immémorial, constitué les éléments animés.

Si rudimentaire que cette réalité psychologique apparaisse dès les premiers âges, elle a été cependant perçue et inconsciemment exprimée par le chant individuel. Sa forme la plus apparente, la plus historique, dirai-je, a été représentative de la collectivité religieuse et guerrière : nous en trouvons l'expression dans les premiers poèmes humains.

Cent exemples l'attesteraient présente dans la mythologie classique, chez les philosophes grecs, dans les récits épiques d'Alexandre et de Xénon. Elle s'exprime dans les tragédies d'Eschyle et de Sophocle, aux jeux du Colysée, aux assemblées du Forum. Et ces deux noms en constituent une identité presque organique.

Du Moyen-Age au seuil du XVII<sup>e</sup> siècle, les évocations héroïques de Dante, Rabelais, Le Tasse, les inductions de La Boétie, Montaigne, marquent les sommets essentiels de la psychologie collective et de sa connaissance élémentaire.

Par eux, d'Eschyle à Shakespeare, l'identité s'affirme. Dans *Jules César* (1607), le duel pathétique d'Antoine et de Brutus avec la foule, et telles scènes du carrefour, du camp, de la plaine de Philippes, dressent, plus haut que l'action, la réalité des deux psychologies antagonistes.

En cette œuvre incomparable, la profonde perception de l'âme collective s'avère comme une découverte si consciente qu'elle doit être tenue pour une création formelle.

Telles scènes d'*Hamlet* et de *Macbeth* mériteraient, au même titre, un minutieux examen.

Un quart de siècle plus tard, en 1640, Corneille fera revivre, par la tragédie d'*Horace*, le combat de Rome contre Albe : les deux villes représentées par trois héros se défiant devant les deux armées immobiles, pour décider quel peuple gouvernerait l'autre.

Quel que soit le sens attaché par Corneille à ces entités, leur valeur psychologique n'en est pas moins évidente pour nous.

Certes, une dernière étape sépare la description de l'induction. Décrire un combat, évoquer simplement une foule est, à coup sûr, une expression élémentaire du sentiment collectif. Le terme, le but poétique sera d'animer, de créer l'âme, soit par l'opposition, soit par l'identification. Mais les plus grands visionnaires ont eu ce don.

Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la recherche individualiste, la connaissance du divin absorberont les meilleures facultés créatrices. La revendication de 89 sortira de cette affirmation de l'individu. Par Voltaire, Rousseau et les Encyclopédistes, l'être est déclaré libre dans l'univers reconnu. Le *Faust* de Goethe sera cet individu exaspéré, psychologiquement inassouvi, et visionnaire conscient mais dédaigneux des foules.



\*  
\*\*

Cependant, la clameur des foules emplit l'Europe, bouleverse le monde. L'élan démocratique dresse des armées, met les peuples debout. Les libertés nouvelles créent intensément des collectivités aussi neuves qu'éphémères : sociétés secrètes, clubs, assemblées, fédérations. Des minorités agissent, dictant leur loi aux majorités. La vie psychologique est, comme à Rome, au carrefour public. Ce n'est plus le poème homérique, l'Académie de Platon, le camp de César ; c'est une société nouvelle qui se crée, c'est le droit collectif s'affirmant contre le droit individuel. Mais l'individu règne cependant. Dix volontés héroïques mènent ce peuple, vingt généraux assurent sa victoire contre l'Europe coalisée. Et chaque bataille frémit d'une intense vie psychologique : le soldat de Valmy hérite de l'âme anonyme du constructeur de cathédrales.

De ce formidable chaos surgit bientôt le nouveau maître, le conquérant. Les foules se taisent,

obéissent, s'enthousiasment : elles vont créer de l'épopée. Sous ces influences, au seuil du nouveau siècle, l'art romantique enflera son lyrisme jusqu'à l'épique — transition logique, nécessaire. En analyse, cet art nous livrera les élans individuels et collectifs de cette époque grandiose. La déroute, 1812, la débâcle, 1815, Moscou et Waterloo revivent par Hugo et Stendhal. En 1831, l'âme collective vit dans *Notre-Dame de Paris* ; l'âme individuelle est celle de Julien Sorel, se cherchant entre l'armée et l'église, *Le Rouge et le Noir*.

Dans le même temps, Balzac évoque la collectivité sociale qui s'affirme : vie des cités, vie des campagnes, et perçoit lucidement son rôle. En une phrase, il nous laissera la synthèse la plus surprenante, la plus spontanée des deux psychologies qui s'affrontent : « *Quatre hommes, dit-il, auront eu sur ce siècle une influence immense : Napoléon, Cuvier, O'Connell. Je voudrais être le quatrième. Le premier a vécu du sang de l'Europe, le second a épousé le globe, le troisième s'est incarné un peuple. Moi, j'aurai porté*

*une société entière dans ma tête* ». Chaque terme de cette intuition géniale est à méditer.

A son tour, Lamartine rêvera des destins collectifs. Le premier, peut-être, il concevra, sur la ruine des guerres, la nécessité d'une âme européenne, d'une solidarité intellectuelle entre les peuples. Après les vastes fresques de Chateaubriand, Flaubert ressuscitera une ville morte, réveillera ses foules, lèvera ses cohortes, dressant par ailleurs des types psychologiques merveilleux.

Berlioz, Delacroix, Rude, par leurs grandioses conceptions musicales, picturales, sculpturales, seront pareillement les géniaux interprètes de de ce siècle admirable.

Combien j'en dois passer !

\*  
\* \*

Plus près de nous, à l'époque où la sociologie confrontait ses systèmes à l'évolution économique du monde moderne, Zola achevait d'édifier sa pyramide : toute la société du siècle à son déclin, ses individus et ses foules. Il créait ces

entités collectives et dégageait le premier leur signification psychologique : la machine, l'usine, la maison, le faubourg, la bourse, le train, l'armée, la ville, etc., évoquant en leur centre des individus homériques.

Rien n'échappa à sa prodigieuse investigation, à sa méditation acharnée sur la vie.

Cependant, la revendication simultanée de l'individu et du groupe s'affirmait dans la loi par les libertés politiques et fédératives, résultat lointain des recherches de Saint-Simon, Fourier, Comte, Proudhon.

Le mouvement naturaliste prenait acte de ces temps nouveaux : le roman social et le théâtre à thèse — Dumas fils, Augier, les Goncourt, Henry Becque — en poursuivaient et fixaient l'analyse. Matière inépuisable.

\*  
\* \*

Enfin, sur notre seuil, les Gustave Le Bon, les Tarde, les Durkheim accumulent des moissons nouvelles. La psychologie des groupes, des foules, nettement dégagée par eux, devient auto-

nome, entre dans le domaine des réalités poétiques.

Elle ouvre, par une phrase révélatrice, le portique des *Aubes* magnifiques de Verhaeren ; Paul Adam la brasse dans son œuvre titanique ; J.-H. Rosny en pétrit ses épiques romans. Ces trois aînés glorieux présentent simultanément à notre génération naissante les réalisations les plus parfaites de l'âme collective. A qui revient la primauté de la découverte ? Je ne saurais le rechercher. Il est probable cependant que cette *interpsychologie*, à la fois esthétique et science, s'avèrera, pour l'historien futur, comme un multiple résultat. Mais, pour ne point être injuste, il faut ajouter encore deux noms précurseurs : Michelet, visionnaire émouvant des foules révolutionnaires ; Jean Lombard, évocateur des peuples de Byzance.

Ainsi, tous ces pionniers proclamèrent la réalité vivante et agissante des foules de notre temps.

Déjà, Walt Whitman n'en était-il pas le chanteur prophétique voici plus d'un demi-siècle ? Les meilleures entités du roman de Zola ne sont-elles pas magistralement reconnues dans le poème

grandiose et barbare des *Feuilles d'Herbe* ? L'intensité de ces évocations fut-elle jamais dépassée ?

Une hautaine figure se dresse derrière le grand barde américain : Edgar Poë.

Héritière des époques précédentes, la période symboliste a doublement accru le trésor commun par sa propre conquête et par maints chefs-d'œuvre. Elle a poussé aussi loin que possible, en de merveilleux chemins, la révélation de l'individuel, et fixé pleinement la psychologie collective.

A ce mouvement symboliste, divers, génial, que l'on peut grouper cependant selon ces deux tendances — notre génération qui lui succède, devra garder quelque gratitude. Elle lui doit en effet les deux instruments qui lui permettront de diriger ses recherches et d'affirmer un jour son propre effort.

## II

# TEMPS NOUVEAUX

### *Du Collectif à l'Humain*

A cette lente édification séculaire, vingt noms, vingt œuvres d'art ou de philosophie apporteraient encore un incontestable appui. Les rapports de l'individuel et du collectif présentent la complexité de la vie elle-même et nul ne saurait prétendre à les limiter en un aussi bref aperçu.

J'ai tenu cependant à en donner une idée, même fragmentaire, que chacun pourra librement compléter. Mais la conquête ne peut s'arrêter à ces deux ordres psychologiques. Les rapports des hommes entre eux en créent forcément d'autres que notre rôle sera de découvrir, de formuler et d'affirmer.

En dépit des purs lyriques, chantres indéfectibles de l'individuel, le poète qui ouvre providentiellement le seuil des temps nouveaux, doit

ignorer de moins en moins l'évolution incessante qui se manifeste dans les domaines, même les plus étrangers en apparence, à sa vocation. Une idée, un fait, une induction peuvent avoir pour l'art une portée incalculable ; et tout art exclusif en son essence, s'infériorise indubitablement.

Or, conférer à l'une de ces essences le caractère de pureté au détriment des autres, c'est perpétuer l'interminable querelle qui assure le bonheur des théoriciens.

Je sais bien qu'une telle affirmation n'est pas approuvée par tous. Mon dessein est moins de plaire que de provoquer la réflexion. Mais notre génération ne doit plus se soucier de ces démarcations arbitraires, de ces « catégories » nécessaires en scolastique, et parfaitement intolérables en poésie.

Pour elle, l'impur en art sera tout élément non assimilé, non transposé par la sensibilité, la vision, la conscience, et qui se trouvera dans l'œuvre à l'état d'insolite placage. D'ailleurs, le rôle créateur du poète comporte logiquement l'interdiction d'ignorer. Par la connaissance de toutes les



évidences, il nourrit à la vérité son intuition et devient, par elle, capable d'anticiper sur les découvertes matérielles ultérieures.

S'opposant à Descartes, qui croyait à la passivité de la substance, Leibnitz définit le dynamisme moléculaire qui doue celle-ci de force, d'âme. La théorie moderne des atomes, des ions, des ondes, sort peut-être de cette conception entrevue déjà par Démocrite.

La poésie peut en tirer à son tour d'infinies conséquences. N'est-ce pas pour le poète que le philosophe allemand songea : un coup de canon ébranle le monde, êtres et choses, il est réellement perçu par l'univers tout entier. N'est-ce point là le secret de mille romans à déclanchements épisodiques ? à séries psychologiques dérivant d'un fait central ?

Mais, en vertu de ce principe, le poète ne peut plus méconnaître, dès lors, les événements formidables qui agitent, passionnent, bouleversent sans cesse le monde, même s'il les juge sans intérêt en raison de la distance. Car pareils à la pierre qui détermine les vibrations circulaires de l'onde,

ces événements troublent l'ambiance jusqu'à lui.

Sa sensibilité ne peut pas ne pas en être impressionnée : elle doit nous en restituer l'écho par l'émotion.

De la poésie lyrique à l'épopée descriptive, et de celle-ci à la dramatisation poétique qui doit être le chant du nouveau siècle, il n'y a que la différence des temps et de leur découverte. C'est cette *répercussion psychologique* qui a fait grands les Hugo, les Balzac, les Gœthe, les Whitman. Demain, telle découverte scientifique, philosophique, telle réalité sociale, changera nos rapports interprétatifs, nos habitudes visuelles ou psychologiques, et, par là, nos facultés perceptives, c'est-à-dire notre sensibilité.

Ainsi, après la vapeur et l'électricité, l'aviation et la télégraphie aérienne transforment la notion de distance, bouleversent notre sentiment du pathétique, étendent notre puissance psychologique.

Après nous être évadés de l'individuel, pour atteindre au plan collectif et en faire le tour, nous abandonnons déjà son entité restreinte :

maison, groupe, faubourg, cité, pour atteindre à un ordre nouveau : l'ordre de l'humain, par amplifications successives. Telle catastrophe du sous-sol, tel cataclysme volcanique, telle tragédie de l'océan déterminent des courants pathétiques mondiaux ; l'entière humanité de la planète en est émue, touchée, blessée dans son énorme identité, dans sa chair et dans son âme.

Cet ordre psychologique de l'humain a existé de tout temps en puissance ; les philosophes, les rhéteurs, les lyriques, ont maintes fois senti, perçu, proclamé la fraternité humaine qui est l'expression rudimentaire de cet ordre. Mais sa substance psychologique réelle est encore à dégager.

Voltaire, Rousseau (Napoléon lui-même), Lamartine, Whitman ont médité sur les fédérations continentales ; Nietzsche se déclarait Européen ; Hugo annonçait les États-Unis d'Europe. Depuis, les intellectuels, les pacifistes, les démocrates ont déterminé des courants fédéraux entre les peuples, secondant les alliances diplomatiques entre nations.

Enfin, les penseurs, les poètes, les artistes ne rêvent-ils pas aussi d'un art unique dominant l'Europe et le monde par la fusion de la mystique saxonne, de la sensibilité psychologique slave, de l'intelligence et de la clarté latines dans le génie français, suprême organisateur ?

Présentement, ne sont-ce pas les plus grands esprits de Moscou, Londres, Paris, Berlin, qui dirigent efficacement l'Europe et ont fait échec jusqu'à ce jour aux fols déchaînements belliqueux ? à la tourmente qui la menace ?

Voilà bien des réalités sensibles qui, plus que l'action et la réaction des proches collectifs, sont susceptibles de passionner nos âmes. Déjà, ces collectifs éphémères sont débordés par l'ampleur fédérative ; les grands conflits économiques récents ont mis en présence des millions d'hommes, ont affamé des métropoles colossales, ont suspendu la vie des contrées, ont arraché les monarques à leur souveraine impassibilité.

Bientôt, sans doute, le droit humain s'affirmera contre le droit collectif des patries et, l'absorbant, selon l'évolution en triomphera...

---

Tel est ce troisième ordre psychologique, brièvement évoqué. De sa puissance naissante, il faut, dès maintenant, tenir compte à travers notre sensibilité.

Qui sait quel monde encore plus inouï s'érigera sur le nôtre au déclin du vingtième siècle ? Qui sait quelles découvertes, quels conflits d'individus, de peuples, de *continents*, en marqueront les géantes étapes ?

Sur ces bouleversements futurs, inéluctables, sur les *ordres nouveaux* qui en surgiront, notre génération doit déjà méditer.



### III

## LE DRAME

### *De l'Humain à l'Universel*

Cette perception psychologique intégrale de l'humanité serait le dernier terme de la puissance intuitive de l'individu, si la contemplation des cieux étoilés ne lui donnait nettement conscience d'une réalité sensible plus grande encore : celle de la Vie Universelle dont la vie humaine n'est qu'un faible bourgeon.

La prescience de cette vie sidérale, la connaissance scientifique du Cosmos, la recherche philosophique du divin déterminent, réunis, un sentiment nouveau. A ce quatrième ordre psychologique, *ainsi défini*, convient seul le nom d'*universel*.

Des sphères célestes muettes, à l'homme méditatif, il n'y a que la notion du retour. Ainsi se

conclut et se ferme le *cycle psychologique* des quatre ordres essentiels :

*De l'Homme aux Hommes,  
Des Hommes à l'Humanité,  
De l'Humanité à l'Univers,  
De l'Univers à l'Individu.*

Dès lors, par la continuité du chant initial qui lui révèle les temps et leurs âmes, l'individu perçoit la longue naissance consciente de son être, et la connaissance ininterrompue du monde objectif qui l'environne. De ce sommet, il prend possession de son règne : rien ne peut lui échapper, rien ne le laissant indifférent. Térence après Ménandre, limitait sa vision à la petite humanité géographique de son temps. Depuis, l'individu possède intégralement le globe. Qu'il soit poète, et le voici capable d'une interprétation du Drame Universel. Le voici capable de révéler à son tour sa vision multiple et totale :

de *l'Individuel*, dans ses rapports vitaux, instincts, volontés, amour ; dans ses rapports psychologiques, sensibilité, conscience ;



du *Collectif*, dans ses rapports élémentaires d'agrégation ; dans ses rapports principaux, appétits, intérêts, sentiments, croyances ;

de l'*Humain*, dans son évidente solidarité physique et biologique (races, peuples, langues, religions, patries) ; dans ses conflits, ses désastres, ses découvertes, son destin ;

de l'*Universel*, dans sa révélation cosmogonique, son identité, son mystère, sa divinité.

(Les spiritualistes sauront considérer distinctement l'ordre divin).

La synthèse permanente de ces ordres fondamentaux, et de leurs combinaisons infinies, existe sans consentement préalable. Mais la perception et la révélation simultanée des éléments de cette synthèse, à travers la conscience et l'âme, ne peut pas ne pas modifier profondément l'expression du chant individuel.

Ainsi, ce chant, accru en intensité, perd son caractère monodique unilatéral et atteint à l'ampleur polyphonique ;

ainsi, le lyrisme simple est absorbé par un lyrisme multiple, supérieur, qui utilise pareille-

ment tous les modes expressifs connus ; ainsi, les ordres psychologiques fondamentaux, à l'état de *voix* et de *présences* poétiques simultanées, *dramatisent* l'œuvre.

Ainsi, le *poème* devient *drame* par l'innombrable conflit de ces ordres, entre l'individuel et l'universel.

Le chant à psychologie unilatérale n'en poursuivra pas moins son éternelle destinée. De nouveaux génies lyriques sont, d'ailleurs, impatiemment attendus.

\*  
\* \*

Certes, je me garderai bien de donner cette conception organique de la dramatisation poétique comme unique, définitive, absolue. Une coordination, une synthèse meilleure peut la remplacer demain, je le souhaite vivement. Et, puisqu'il faut bien commencer, cette conception permet-elle au moins de maîtriser, sinon d'étreindre, les formidables aspirations du temps présent, que notre génération, bon gré, mal gré, aura la lourde mission d'exprimer.

Je crois en outre cette conception conforme à l'évolution naturelle du lyrisme, telle que je l'ai précédemment esquissée. J'engagerai donc ceux qui auraient quelques doutes sur la logique traditionnelle de ces étapes, de ce développement ininterrompu, de bien vouloir relire à la suite, tels fabliaux et romans, telles épopées classiques glorifiant les héros ; ils verront alors comment l'art romantique, expressif et descriptif, établit, entre ces époques et la nôtre, la plus rationnelle des transitions.

Déjà, en maints poèmes de Hugo, la vision, beaucoup plus que lyrique, s'avère dramatique.

C'est le naturalisme qui, par son exagération dans l'apport d'éléments étrangers disparates, a justifié la réaction du mouvement symboliste, pour une part au moins. Mais il ne faut pas oublier non plus que ce sont précisément les Verhaeren, les Paul Adam, les Rosny qui ont, parmi les premiers, dressé le lyrisme collectif en face du lyrisme individuel, aussi bien dans le poème que dans le roman.

Cette lente dramatisation poétique, ébauchée

intuitivement par le romantisme, poursuivie à mi-chemin par les symbolistes, *doit atteindre nécessairement son apogée avec notre génération.*

Par déduction, oserai-je affirmer qu'après cette immense période d'analyse et de lyrisme, après épuisement des formes ayant contenu ou servi leur double expression, un temps de synthèse doit commencer : ce sera l'*Ere du Drame.*

Tels sont les principes essentiels qui me paraissent déterminer les conditions générales d'une poétique moderne.

## IV

# ÉLÉMENTS DE SYNTHÈSE

### I. — *La Dramatisation*

Conséquence logique de l'évolution poétique, la dramatisation psychologique est essence : elle n'est subordonnée à aucun système, à aucune formule secondaire. C'est une manière de percevoir et de réaliser absolument libre et personnelle, ne dépendant que du tempérament de chacun.

Rien ne la limite, ne la restreint *a priori*. Elle garde à la sensibilité intuitive, à l'imagination, à la description visionnaire, comme aux multiples modes expressifs, leurs droits intégraux acquis à ce jour. Elle apporte à tous les artistes une force d'amplification et de création incomparable. Elle exista de tout temps, mais du temps présent, elle retire sa signification complète. Après son apogée, elle connaîtra les réactions nécessaires à l'essor indéfini de l'art. Pour l'ère nouvelle, cependant,

c'est-à-dire pour les générations présentes, la dramatisation reste à la fois principe collectif et puissance individuelle.

Toutes les formes d'art : *musique, peinture, sculpture, architecture* ;

toutes les formes poétiques existantes peuvent en être imprégnées, renouvelées, magnifiées : *poème, scène, récit, parole, roman, fresque, tableau, vision, dialogue, évocation, légende, mystère, épopée, célébration, méditation, cortège, farce, mime, danse, etc., etc.*

Isolément ou combinées, ces formes pourront prétendre à en réaliser la plus haute expression. Le champ est vaste pour les hardis pionniers. Aussi, mon dessein n'est-il pas de limiter leur effort et de leur dire quel peut être le sens de la meilleure recherche, de la totale réalisation. Je l'ignore très sincèrement, hors mon œuvre personnel. Qu'ils se fient à leurs facultés créatrices et surtout, qu'ils ne se croient pas tenus, par qualification analogique, d'animer des « personnages » physiques de plan uniforme : car se sont précisément les moins dramatiques et, poétique-

ment, les plus faux. Mais des *êtres*, entités et créations, des foules, des symboles inertes ou sensibles, des présences, des voix, des volontés, des forces nouvelles doivent parfaitement vivre *psychologiquement dramatisés*. Réaliser des dramatisations complètes ayant une idée directrice, une armature constructive et gardant cependant toute leur liberté rythmique, poétique, créatrice, apparaît constituer l'effort nouveau, l'œuvre de demain capable de contenir, d'êtreindre, d'absorber le plus possible de substance universelle.

La plus haute conséquence que puisse avoir cette synthèse dramatique pour notre génération, sera certainement d'ouvrir de nouveaux destins — sous d'autres noms — aux formes d'analyse avilies par une exploitation trop longue : roman, recueil lyrique, acte, etc. J'entends par acte la réalisation scénique de quelques conflits immuables, dans un seul plan psychologique, empruntés aux mœurs ou à la mode sentimentale. Le genre périt de ses propres excès, quelle qu'en soit la série : thèse, comédie, opéra, tragédie, etc.

Certes, chacun est libre de recommencer,

malgré tant de chefs-d'œuvre, les types du passé. Mais pour la poignée d'athlètes auxquels je m'adresse exclusivement, aucune équivoque ne peut être possible : la création est à ce prix.

## II. — *Le Rythme Poétique*

Bannir de l'écrit d'art la prose quotidienne et créer pour la dramatisation une langue poétique adéquate à son expression, apparaît essentiel. Cette langue sera, bien entendu, personnelle à chaque artiste, au même titre que son inspiration.

Pour l'artiste moderne, il n'y a plus ni vers ni prose : le vers est un artifice périmé, la prose est l'outil des transactions communes.

Quant au *vers libre*, tout en établissant une étape nécessaire, il perpétue par sa seule dénomination, un combat épuisant pour les poètes novateurs.

Car en qualifiant *vers* ce qui est *liberté rythmique*, on justifie l'attaque incessante des versificateurs professionnels, lesquels défendent sous le



même vocable le privilège suranné d'une *orthodoxie métrique* réfractaire à toute émancipation. On court en outre l'inévitable danger d'une codification des procédés libérateurs : devenus *réguliers*, ceux-ci ne tarderont pas à être proclamés artificiels à leur tour.

Au contraire, en laissant à l'art métrique ce qui lui appartient : les pompes et les œuvres de Boileau, Racine, Hugo — leurs pairs, disciples et contrefacteurs — ; en inaugurant, sans identification possible à cet art métrique, l'*art rythmique* ; en opposant nettement au *vers* le *rythme* comme terme-unité, les Symbolistes eussent gagné sans doute dix ans de luttes pour la consécration de leur glorieuse réforme liée au sort de leurs poèmes.

J'appellerai donc *rythme poétique* tout ce qui est étranger au *vers* régulier et à la *prose* quotidienne. Pour des raisons analogues, j'opposerai le *rythme* au *style* : il est en effet acquis que le *style* est l'expression de l'individu selon les grammaires.

Accepter une telle définition, c'est perpétuer

dans un autre plan la confusion du vers et du rythme.

Or, la signification véritable du style est, pour tout artiste, son *expression psychologique* même. Seul le rythme délivrant cette expression psychologique en s'identifiant à elle, je dirai : le rythme, c'est l'homme, c'est le poète, c'est l'artiste ; le rythme, c'est l'*âme individuelle*, non la règle de tous.

Adoptant dès lors cette terminologie, je considérerai *rythme libre* comme synonyme de haute prose, je traduirai par *rythme lyrique* ou mélodique l'ancienne expression « vers libre », et j'appellerai *rythme dramatique* ou psychologique, l'expression directe du poème moderne, l'accent audacieusement personnel du chant nouveau. Bien entendu, cette conception de l'*absolue liberté* ne peut être favorable qu'aux *créateurs*, c'est-à-dire aux seuls vrais *poètes* — les deux mots se traduisant réciproquement. Elle aurait en outre l'avantage de mettre en déroute l'innombrable armée des *autres* : jongleurs, répétiteurs, copistes, fortifiés dans les traités de ver-

sification — régulière hier ou libérée demain.

D'ailleurs, en lisant tels aînés, ne prend-on pas conscience d'une synthèse supérieure en voie de formation? celle du vers libre et de la prose poétique. Déjà, la démarcation, chez certains, ne saurait plus être faite. Cette langue psychologique qui s'élabore est un fait inéluctable de la même évolution.

Enfin, il faudra bien, un jour prochain, briser notre phrase archaïque, en renouveler la syntaxe et la délivrer de tous ses parasites.

A cette condition seulement, nous la rendrons plus adéquate à l'expression spontanée de notre vie frénétique. Le style télégraphique n'est-il pas un fait précurseur de l'organe expressif créé par la fonction ?

Peut-être la langue française n'attend-elle que cette modernisation d'ensemble pour devenir la langue européenne et mondiale de l'*Art*, comme la langue anglaise, plus simple, plus brève, est devenue la langue indispensable des échanges internationaux.

Ne pense-t-on pas, au contraire, que la cuirasse

moyennageuse du caractère gothique et le corselet byzantin de l'alphabet slave ne soient de sérieux obstacles à l'essor des langues allemande et russe dans les autres nations ?

Ne peut-on dès lors affirmer que la conquête par la langue assure plus efficacement la domination spirituelle d'un peuple qu'une victoire par les armes ?

Je crois fermement que cette question *vitale* se pose dès maintenant pour notre langue ; il convient de l'étudier sans retard.

\*  
\* \*

Au point de vue poème, l'avenir me semble appartenir moins aux unités formelles : vers, couple, strophe (et tout modèle classique ; ode, sonnet, etc.), qu'à la longue mélodie rythmique dont la cadence, purement musicale, est déterminée intérieurement par l'émotion poétique. Celle-ci, seule, reste arbitre de la coupe interne du chant exprimé.

Faut-il condamner, après ces lignes, les procédés, styles, imitations, artifices ? — et sur-

tout, les « techniques » tendant à régulariser le vers libre par de factices symétries ? Quand pendrons-nous les hommes de lois, les gens vertueux et la nuée d'adaptateurs qui prétendent nous gouverner ?

Mais, en attendant, nous pouvons nous débarrasser d'un ennemi redoutable : c'est le vers (ou le style) analogique farci de *comme*, négateur de toute poésie. Tels poètes prétentieux n'hésitent pas cependant à lui faire une place de choix dans leurs œuvres. (Si l'on en retirait cette innombrable *cheville*, pas une « image » ne resterait debout ; on frémit en y pensant.)

L'art direct est celui qui suggère la vision, la sensation sans intermédiaire analogique, avec le moindre rapport — ou support — intellectuel ; les champions du « direct » ne devraient pas l'ignorer. Certes, le monde entier peut être perçu à travers une émotion : encore faut-il que celle-ci se présente à nous sans doublure.

### III. — *Le Chant Dramatique*

Il resterait à justifier, pour tout poète, les raisons de cette synthèse générale, si les pages précédentes n'avaient graduellement affermi sa conviction qu'il est et doit rester l'interprète pathétique, le barde inspiré, le juge suprême de son temps. Plus haut que la science, plus haut que l'histoire, s'affirme le témoignage poétique ; reflet, miroir, sagesse d'une époque ; preuve sensible des destins vécus : la plus belle, la plus haute, l'immortelle.

Les poèmes indous, les épopées homériques sont les synthèses formidables de civilisations disparues. A côté d'elles, le chant lyrique reste, subtil témoignage d'individuelles sensibilités. Or, en notre siècle titan, le déchaînement des neuves réalités, l'essor vertigineux des idées-forces, intérieurement perçus par le poète, tendent pareillement à leur expression synthétique. Le chant lyrique, propre à l'analyse, n'y

suffit plus ; l'épopée descriptive, forme intermédiaire, a atteint son apogée dans les temps transitoires. Le chant dramatique surgit logiquement pour adapter l'intuition lyrique à la vie moderne, pour amplifier le chant naturel à la mesure même de la vision poétique. Cette synthèse expressive pourrait dès lors se résumer avec une précision suffisante : Transformation du chant monodique en chant polyphonique où des voix, présences, volontés, forces essentielles, expriment et manifestent les ordres psychologiques du drame permanent de la vie sensible, — de l'individuel à l'universel. Ainsi, le lyrisme unilatéral s'amplifie et, vaste, s'épanouit, dramatisé psychologiquement par ses voix multiples.

Rien n'est moins éloigné, on le voit, de la thèse et du système. Le chant dramatique résulte sans autre condition ; il peut être limité, défini après œuvre ; mais son essence reste libre : dès lors, les innombrables modes expressifs sont susceptibles de la qualifier. Chaque poète peut donc exprimer ce chant selon les états et les aspirations de son âme : pathétique, sublime,

mystique, païenne. Car ce n'est pas d'une seule qualité de chant que peut naître un ordre poétique nouveau ; l'imagination, la description, l'intuition sont de tout temps ; — de même, l'équilibre classique, l'exaltation romantique, le naturalisme objectif, le symbolisme subjectif participent à toute poésie : c'est une question de mesure, de sensibilité, de tempérament, selon l'époque.

Or, le temps des « barbares », annoncé par la génération précédente, ne saurait tirer sa signification que d'une recreation complète de l'expression lyrique à l'ample envergure du drame universel. Le chant simple, la description épique, l'intuition divinatrice doivent diversement y concourir. La synthèse chimique, en proportions différentes d'éléments identiques, donne des composés différents.

Une nouvelle manière de sentir et d'exprimer peut s'affirmer plus complète, plus profonde que celles-ci, et comme leur résultat : je nommerai l'*identification*. Tel le pionnier, devant un monde nouveau, cherche à découvrir, à posséder ce qu'il



n'a jamais vu, tente de se l'assimiler ou veut s'y incorporer : à ce monde, il *s'identifie* par le contact à vif de son être et de son âme, — il l'absorbe.

Après le chant lyrique instinctif, individuel, le chant dramatique, interprète de la conscience universelle. Expression de l'âme, ce chant ne doit pas cependant dédaigner la vision par l'esprit. Cette perception le priverait d'une aide suppléant aux faiblesses inévitables de la sensibilité. De même, esclave des mots livrant la sensation, nul ne pourrait supprimer ces mots à raison de leur valeur intellectuelle : ce serait un ordre vicieux. Mais la nature psychologique du chant dramatique influencera la « portée » verbale, la terminologie poétique. Par là, le sens et le rapport des mots seront renouvelés, enrichissant les œuvres de significations secrètes qui en multiplieront la durée.

Avec ces images et mots lyriques *tout faits*, les personnages d'analyse et les individus scéniques *tout clichés*, auront également vécu. Des « êtres » psychologiques neufs tendront à l'identification sensible des grands types et collectifs du monde

— et vivront, synthétiques, dans le drame nouveau.

Mais ce qui est vraiment du domaine de l'esprit et doit être banni de la poésie, c'est tout élément susceptible de provoquer une justification : doctrine ou théorie du monde extérieur. Pas de preuve, surtout ; oh, pas de preuve ! Rien n'intéresse moins l'artiste que ce qui peut être prouvé.

Une pénétration ardente et neuve de la vie, une possession toujours plus vaste de la vie, une identification sans cesse plus profonde à la vie, par l'âme et la conscience, tel sera le chant dramatique, le chant du *renouveau*, le chant de la *conquête*.

Mais le conquérant — et chacun doit l'être à sa manière ! — peut croire, espérer, deviner, prophétiser...

Ainsi semblent être sommairement présentées les conditions externes et internes de cette synthèse générale. J'ai garde d'en limiter ou affirmer l'orientation. Plus simplement, ai-je voulu indiquer la nature, les possibilités, les ressources de la dramatisation, à l'avantage d'un renouvel-

lement des multiples formes de l'expression poétique.

Avant tout, chacun doit rester libre de diriger sa propre recherche ; je ne cesserai de le répéter, tant doit être évitée la moindre atteinte à cette liberté.



## DE L'ORDRE ANTAGONISTE

Une synthèse dramatique peut ouvrir des horizons inexplorés. Conjuguant, opposant les ordres psychologiques, en amplifiant les actions et les contradictions multiples, animant celles-ci selon tous les modes sensibles, elle doit en effet accroître et varier les trésors du chant poétique. Elle peut également prétendre à être l'un des premiers moyens expressifs du siècle qui s'ouvre : le roman d'analyse et le lyrisme descriptif tinrent ce rôle au début du siècle dernier.

\*  
\* \*

Certes, on pourra brasser à perpétuité l'énorme matière de la psychologie individuelle. Certes, on pourra reprendre et développer encore tous les thèmes du collectif dont la conquête indéniable est due à nos aînés. Ceux-ci, je l'ai montré, ont introduit dans leurs œuvres maîtresses le

groupe et la foule, non comme une masse neutre, mais comme un organisme, un être doué d'âme et capable d'éphémère destin. Mais nous ne pourrions indéfiniment monnayer cette création sans choir aux plans inférieurs les moins poétiques. Le pire serait d'en aggraver l'exploitation par des intentions sociologiques. Je l'ai dit : toute justification de thèse préétablie doit rester étrangère à l'art. Cependant, *l'interpsychologie*, en ses aspects, volontés, aspirations, conflits, en sa conscience toujours plus affirmée, nous appartient. Elle doit donc, au même titre que l'individuel, concourir comme élément à des synthèses supérieures, à des poétisations plus belles pour des destins plus hauts.

\*  
\* \*

Ces deux ordres psychologiques sont, en effet, par rapport à leurs « valeurs » possibles, à l'état rudimentaire d'entités simples. L'un et l'autre agissent par masse : unis ou opposés, négatifs ou positifs ; leur dynamisme est en quelque sorte objectif. Mais s'ils peuvent être encore dévelop-

pés, poussés plus avant comme créations autonomes, il est possible de les étudier subjectivement et d'utiliser, comme entités psychologiques nouvelles, les oppositions fondamentales qu'ils portent *en eux*.

L'action et la réaction de ces éléments internes tend donc à isoler en création distincte un autre ordre que j'appellerai *antagoniste*. Cet ordre a de tout temps existé en puissance : on peut l'identifier à l'instinct vital, au sentiment de lutte, de résistance, de contradiction, de rivalité, de fatalité ; en un mot, à tout ce qui s'oppose à l'équilibre, à l'unité, à la volonté, au destin de l'individuel. Et, par extension, du collectif, de l'humain, de l'universel.

\*  
\* \*

La psychologie antagoniste met ainsi l'individu aux prises avec lui-même par la succession et la contradiction de ses états d'âme, pour des actes opposés. Elle rompt l'éphémère unité du collectif par la présence inéluctable d'une fraction mineure qui combat et paralyse les décisions de

l'élément majeur. Le collectif agit donc sous la seule influence de son élément le plus fort, qu'il soit *négatif, passif* ou *positif* : aussi, son unanimité ne peut résulter que par élans soudains et sans durée. Sinon, ce serait l'équilibre perpétuel, le néant de l'action, l'immobilité synonyme de mort.

On peut donc dire que l'ordre antagoniste est *permanent*, nécessaire, vital ; une seule opposition, si faible soit-elle, suffit à le justifier. Dans les quatre ordres essentiels précités, il existe à l'état latent et joue dans leurs combinaisons un rôle multiplicateur. En outre, sa puissance pathétique est infinie.

\*  
\* \*

L'antagonisme, poétiquement parlant, permettra de résoudre l'individuel en personnages psychologiques distincts, représentatifs chacun d'un état d'âme, — et susceptibles d'être séparément incarnés en êtres doués de vie dramatique.

Pareillement, le collectif sera morcelé selon les états simultanés de sa masse ; ces états donneront



---

naissance à des entités collectives nouvelles, individualisées ou non, arbitres des attitudes diverses d'une action considérée jusqu'ici comme unitaire et inorganique.

Mais mon dessein n'est pas de poursuivre cette captivante recherche, propre à multiplier les éléments de notre synthèse poétique moderne. Peut-être cette esquisse suggérera-t-elle quelques découvertes plus hardies, quelques interprétations nouvelles...



# LES CONDITIONS D'UN ART MODERNE

## I. — *Défenses et Libertés*

S'obliger à ne point imiter les formes passées n'implique pas le dédain des arts révolus.

Admirer c'est comprendre, et comprendre c'est discerner quelques vérités utiles à la recherche individuelle.

Ainsi j'admire. Mais il ne s'ensuit pas que la génération active — j'entends celle qui veut assumer la responsabilité poétique et littéraire de son temps, doive rechercher dans la rénovation des formes et la renaissance des sensibilités abolies, ce qui sera la poétique de demain.

Lui est-il donc possible de recommencer :

la poésie alexandrine après un règne de deux siècles ;

la tragédie classique après Racine et Corneille ;

la poésie romantique et parnassienne, après

Hugo, Gautier, Vigny, Lamartine, Banville, de l'Isle, Baudelaire ;

le roman d'analyse après Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola ;

la « pièce » à thèse, la comédie psychologique de plan simple, après Dumas fils, Augier, Henry Becque.

La génération militante n'est pas libre de répondre *oui* sans se disqualifier. Plus près de sa sensibilité, Dostoïewski, Tolstoï, Ibsen, Curel ; plus près encore, Whitman, Verhaeren, Paul Adam, Rosny aîné, et tant de nobles poètes ou prosateurs lui font la même défense — non sans servir par leurs œuvres de guides hautains à sa propre recherche psychologique.

La génération aurait également tort d'exagérer un lyrisme verbal étranger à la vie, ou de s'acharner, par opposition, à la dissection des foules, à la proclamation du machinisme, à la défense des revendications collectives.

Donc, l'abus systématique des legs précédents lui serait au même titre funeste ; en outre, il n'est pas d'héritage qui ne s'épuise. La compro-

mission des genres par la juxtaposition des *néos* ne vaudrait guère mieux : l'assemblage du symbolisme et du naturalisme ne peut tromper que ceux qui le pratiquent.

L'exploitation d'un système sociologique ou philosophique, *fut-il le plus récent*, est pareillement inadmissible.

Ces tentatives utilitaires, directes ou secondaires, sont à l'avance condamnées.

Ayant écarté les analyses simples, les formes, expressions et lyrismes unilatéraux, le chantre moderne ne peut étreindre, concevoir notre temps énorme et multiple, qu'à travers la synthèse psychologique des valeurs anciennes *permanentes*, et de celles qu'il devra lui-même découvrir.

Dépouillé en outre des tyrannies conventionnelles de style et de technique, il devra aspirer à sa plus grande liberté. L'œuvre surgira de sa seule âme.

## II. — *Des Modes Expressifs*

Tout nouvel art qui exige des œuvres, des chefs-d'œuvre, un quart de siècle pour s'affirmer, autant pour devenir à son tour *classique*, ne saurait tenter les habiles et les marchands. A ceux-ci, avides d'immédiat succès, seule convient la formule qui fait « réclame et recette » pour une éphémère et douteuse renommée.

Si l'on qualifie « formule » ce qui tend à satisfaire le goût public, à flatter le vice quotidien, je dénommerai exclusivement « mode expressif » toute notion d'ordre sensible, marquant une aspiration sincère, un état d'inspiration, un élan poétique nouveau.

Mais, si heureux que soit tel mode expressif, il ne peut donner qu'un aspect de la sensibilité et tendre, en outre, à limiter l'essence créatrice au détriment d'une originale diversité. Or, l'unilatéral dans l'expression est aussi funeste que dans la forme : il en résulte une mutilation volontaire

de l'âme dont le désir créateur est naturellement mobile et complexe.

Selon leur nature, les modes expressifs peuvent être sommairement classés ainsi :

*Nature du sentiment* : passion, exaltation, impression, impulsion, paroxysme, etc.

*Nature de l'inspiration* : spiritualiste, panthéiste, chrétienne, philosophique, scientifique, mystique, etc.

*Nature objective* : vers-librisme, dynamisme, futurisme, pluralisme, antagonisme, etc.

M. Florian-Parmentier, en un édifiant travail documentaire, récemment paru, n'étudie pas moins de trente-cinq « écoles » poétiques prétendant chacune à la primauté sur les écoles concurrentes, et qui toutes ont pour enseigne un mode expressif différent, dérivé, composé ou personnifié — ce dernier est le plus détestable. On peut s'étonner, cependant, qu'il n'y en ait que trente-cinq quand on songe à la richesse des sentiments humains et aux inépuisables trésors du dictionnaire.

Certes, les innombrables élans de l'âme et de

l'intelligence sont susceptibles de donner leur nom à un nouveau départ et d'engendrer œuvre bonne. Mais, précisément, le véritable artiste est celui qui demande leur secret à ces divers modes expressifs, partant, à toutes les aspirations qu'ils qualifient.

Il lui plaira d'être tour à tour pathétique, mystique, héroïque, comique, délirant, tragique, chrétien, païen, diabolique, et de se mouvoir dans les multiples plans psychologiques.

D'ailleurs, la réalité dément heureusement une telle volonté restrictive, car l'âme essentiellement libre, se dérobe à l'exploitation d'un sentiment unique, et se livre telle qu'elle est, le plus souvent. Mais il faut bien dire aussi que nous devons à ces expressions unilatérales l'abondance des poésies en tranches et en colliers, quand il nous faudrait des constructions neuves, hardies jusqu'à la témérité, des cathédrales poétiques au chant multiple, non de solitaires tombeaux.





Cent modes d'animation lyrique se sont succédé en vain. L'œuvre durable est celle qui échappe à toute contrainte et qui vit de sa liberté. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, Stahl, après Epicure, redécouvrait l'animisme : l'âme, cause première des faits intellectuels et vitaux. Même en l'ignorant, les poètes s'en seraient bien doutés !

Mais l'homme est ainsi fait, qu'il supprime volontiers la réalité mobile, insaisissable, pour assurer la domination des systèmes. Certes, je ne nie pas que les systèmes ont le mérite de faciliter l'investigation, la recherche ; ils constituent un moyen d'induction mais ne sont pas *la substance*. Or, seule, la substance, l'essence, intéresse le poète, l'artiste : tous les modes lui seront bons, à priori, pour enrichir sa moisson, pour augmenter sa conquête.

Aussi, demandera-t-il aux multiples sentiments, psychologies, croyances, philosophies, divinités, de lui livrer leur secrète essence, prenant en

lui le principe constructeur, la force animique, seule créatrice.

Une large part d'impondérable, de subconscient dirige naturellement le choix et l'élaboration artistes. Car une juxtaposition de sentiments, une totalisation de principes ne peuvent pas constituer une œuvre, un art : la cathédrale n'est pas seulement l'assemblage de pierres.

Certes, il ne nous est pas donné de prévoir l'évolution au-delà d'une certaine période — si même nous le pouvons ! Nos facultés perceptrices, aussi aiguës qu'elles puissent être en poésie, peuvent en effet s'attendre au démenti rapide par les faits, par telle découverte, par telle réalité soudaine. Mais dire : l'avenir de notre génération est à l'art qui exprimera le mieux les aspirations vitales, sensibles, passionnelles, psychologiques, philosophiques de notre temps ; à l'art qui, par tous les moyens poétiques, en réalisera la plus haute synthèse, n'est pas une affirmation : c'est un espoir.

Or, cet art multiple doit être exclusivement individualiste, utilisant comme par le passé tous

les modes expressifs — définis ou non, et tels qu'ils ont toujours existé. Pour le réaliser, la plus réelle indépendance est nécessaire. Elle constitue en outre le meilleur combat contre tout ce qui prétend limiter, isoler, exclure : chacun gardant le droit sacré de se chercher, se découvrir, s'épanouir.

Ainsi, la génération pourra multiplier ses œuvres, ses chefs-d'œuvre, c'est-à-dire ses chances d'affirmation et de pérennité.

Regardons : rien n'est plus divers, plus complexe à la fois, que les générations passées, fixées en notre mémoire par un qualificatif général. Mais ce qui détermine et justifie cette qualification, donne une unité essentielle aux hommes et aux œuvres de ces générations, c'est leur aspiration commune la plus haute : celle de leur temps, dont ils portent le secret stigmaté.

Donc, la liberté pour tous égale. Mais il est du devoir de chacun de chercher à dégager cette aspiration vraie, cette orientation la plus haute de l'époque présente. Certes, je peux me tromper et n'engage que moi : l'ère du drame s'ouvre. Et

pour moi, l'interprétation de ce drame grandiose conduit logiquement à la dramatisation du chant psychologique.

Inévitable conséquence de l'évolution poétique, par les étapes du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours, cette *vision dramatique* du monde moderne, reste aussi profondément personnelle à chaque poète que la *vision lyrique* l'a de tout temps été.

## TENDANCES ET CONFRONTATIONS

La formidable conquête de l'humanité a déterminé seule, en ses apogées successives, les formes mêmes de son expression. Entre la poésie lyrique, l'épopée et la tragédie classiques, entre le poème romantique et le chant symboliste, s'il y a relation évidente, succession psychologique ininterrompue, les différences fondamentales de la réalisation poétique s'affirment en effet au gré de la perception permanente de la vie et de l'univers.

En présence de cette conquête — et à sa suite — quelle a été l'attitude de la génération ? J'entends celle qui donna ses premiers essais postérieurement à l'année 1900 et dont les représentants qualifiés comptent présentement de 28 à 35 ans.

Elle s'est longuement cherchée. Jusqu'en 1906, l'influence symboliste pèse indéniablement et logiquement sur elle. De ces poètes, les uns suivent la route individualiste, les autres reprennent les thèmes de la psychologie collective. Des exemples magnifiques, dans l'œuvre des aînés, provoquent et stimulent ce double départ.

Maintes influences extérieures hantent également cette génération : Hegel, Nietzsche, Dostoïewski ; Whitman, Bergson, entre autres.

Je n'ai pas à juger ici l'effort des récentes années. Les tendances, les courants se sont multipliés ; les chapelles abondent où l'on adore quelques formules. Beaucoup de volonté se manifeste ; trop d'intelligence et de talent aussi — mais peu de génie, en vérité.

Cependant, notre génération n'est pas moins riche, malgré son apparente confusion, que les générations précédentes à leur début. Si elle ne s'avère pas encore personnelle, décidée, c'est que l'apport symboliste fut particulièrement riche, pur, grandiose, selon ses aspects essentiels. Rien de notre part ne pouvait dès lors justifier un

mouvement de réaction analogue à celui qui avait précisément marqué la lutte entre classiques et romantiques, entre symbolistes et naturalistes, par delà les parnassiens.

Combattre ce qui s'immobilise ou s'égaré est facile ; l'élan excuse tout : moyens, audaces, exagérations. Mais comment attaquer un art splendide dont les œuvres récentes s'épanouissent si près de nous ?

Aussi, faute de ce nécessaire combat, notre génération serait-elle vouée simplement à poursuivre jusqu'à l'immobilité l'art précédent, si la vie qui s'annonce au seuil du nouveau siècle, ne lui offrait, avec les éléments attendus de sa différenciation, des gages certains de conquêtes nouvelles.

Dans l'impossibilité patente de vivre et de percevoir comme ses devancières, la génération présente, ainsi que je l'ai montré, ne peut s'affirmer qu'après élaboration de sa synthèse psychologique particulière dans des formes appropriées.

Dire ce que seront ces formes n'est pas en mon

pouvoir. Elles ne seront limitées en nombre et en richesse que par les facultés créatrices de chacun. Mais déjà, n'est-il pas possible de citer, parmi les œuvres des maîtres précédents, celles qui préparent des chemins dans le sens de cette synthèse ?

Car il faut le répéter encore, l'apogée du chant lyrique unilatéral est à ce point atteinte par nos aînés du symbolisme que certains d'entre eux pressentent déjà les temps du drame. Dans les quelques créations suivantes — j'en oublie certainement et m'en excuse — le lyrisme n'est déjà plus le chant monodique : c'est un chant complexe où s'affrontent intuitivement et distinctement l'individuel et le collectif. De telle sorte que si la transition du lyrisme au drame est préparée par ces œuvres, leurs formes trop soumises au lyrisme ne sont pas cependant susceptibles d'un autre destin.

Voici, parmi les plus illustres, les plus hautes :

*La Dame à la Faulx*, de Saint-Pol Roux,

*Les Aubes*, de Emile Verhaeren,



*Phocas le Jardinier*, de F. Vielé-Griffin,

*L'Arbre*, de Paul Claudel,

*La Nef*, d'Elémir Bourges,

*L'Or et le Silence*, de Gustave Kahn,

*Les Miroirs*, de P.-N. Roinard,

*Lilith*, de Rémy de Gourmont,

et telles œuvres de Paul Adam, Rosny aîné, Edouard Schuré, René Ghil, André Gide, Han Ryner, Charles-Louis-Philippe qui mériteraient séparément une longue étude au même titre.

J'insiste : ce ne sont point là des modèles d'expression, de langage ou de construction, mais des exemples variés de conception à psychologie multiple. *Les citer, c'est les écarter.*

Parmi les plus neuves réalisations de notre génération, indiquerai-je librement :

*Les Cuirs de Bœuf*, de Georges Polti,

*Augurales et Talismans*, de Sébastien Voirol,

*Contes des Ténèbres*, d'Alexandre Mercereau,

*L'Enchanteur Pourrissant*, Guillaume Apollinaire,

*Dieudonné Tête*, de Pierre Jaudon,

*Paysages Introspectifs* de Tancrede de Visan.

A coup sûr, il existe d'autres œuvres que, de

très bonne foi, j'ignore, et qu'il me plaira de découvrir demain. Mais tout examen, même sommaire, de ces exemples délibérément choisis, dépasserait le but de cet essai. Cependant, leur originalité, leur diversité, résume, à cette place, toute affirmation : la dramatisation n'implique pas l'unité de forme, l'adhésion à un système, la fidélité à un mode expressif, la soumission aux tyrannies du théâtre.

*Le vrai mérite de ces œuvres qui s'ignorent — légende, poème, roman, mystère, conte — c'est d'être antérieures à toute coordination de principe, à tout essai de synthèse, et de résulter naturellement de l'évolution lyrique.* Ces réalisations poétiques expriment déjà un chant inentendu, s'animent et s'amplifient de voix et de présences psychologiques nouvelles. Elles suggèrent une plus haute perception du monde, aspirent à une plus vaste possession du panhumain et tendent à récréer la vie selon notre sensibilité moderne.

Evidemment, ce sont là de nobles œuvres, de belles tentatives, auxquelles les dramatisations

volontaires prochaines confèreront un caractère dignement précurseur.

\*  
\* \*

En suite des œuvres précédentes — et, pareillement, à titre d'expérience acquise — me permettrai-je, au terme de ce libre essai, de mentionner *La Terrestre Tragédie* ? chant poétique dont les quatre étapes constituent modestement à ce jour mon œuvre personnelle.

Lyrique d'abord, puis didactique-épique, et dès lors dramatique. La première ne réalise rien : elle n'a qu'une valeur chronologique (1903-1904). La seconde en deux grands poèmes, *L'Homme* et *L'Idée*, s'avère nettement *interpsychologique* sous l'influence des aînés (1904-1906) ; le conflit de l'individuel et du collectif y marque un premier indice de dramatisation.

Dès 1908, *La Montagne*, drame poétique de la terre et de l'amour, développe une action purement psychologique (délibérément antithéâtrale), où des personnages-entités se meuvent dans une

atmosphère de légende. Cette action y est dramatisée par un hymne collectif évoluant au cours des cinq épisodes.

Tout récemment enfin, *l'Hymne des Forces* — chant dramatique où s'entendent les voix multiples du monde : êtres, foules, forces et volontés — aspire à l'expression intuitive, à l'identification de l'humain et de l'universel.

\*  
\*\*

D'un tel essai, le lecteur voudra bien excuser la liberté, la témérité, les lacunes et faiblesses inévitables, s'il sait mon aversion instinctive pour tout système critique, théorique ou constructif.

Ces pages ne vaudront jamais, d'ailleurs, le moindre chant. Mais, telles quelles, peut-être sont-elles susceptibles de fournir une orientation précise aux volontés et aux aspirations novatrices de notre génération. Mon but serait deux fois atteint, je l'ai dit en commençant, si cette orientation pouvait permettre une interpréta-

tion plus vaste de notre époque et déterminer un apport décisif pour la poétique et l'art moderne.

C'est ici le meilleur gage de mon vouloir et la plus simple preuve de ma foi.

*Paris, 1911 — Avril 1912.*



VIII

D'AUTRES SUJETS





---

### *Le Retour à la Vie*

Un essai de ce genre n'a pas, ne peut avoir la moindre conclusion. Conclure, c'est limiter, moraliser ; c'est mettre le mot « fin », arrêt de mort, quand tout n'est que recommencement, mieux encore : commencement, synonyme de vie.

Donc, la vie seule s'ajoute à ces pages, avec son incessant renouveau, son inépuisable découverte.

Mais cette tentative n'aurait pas été vaine si elle pouvait montrer, entre autres nécessités, celle d'un retour à la vie à tous les vrais poètes qui, délibérément, s'y refusent encore.

Qu'ils sortent des chapelles, qu'ils descendent des tours néo-passéistes, isolées du présent par d'épaisses nuées !

Qu'ils se mêlent à la grande tourmente, qu'ils aient un rôle dans le drame titanique dont surgit, fulgurant, le xx<sup>e</sup> siècle !

Qu'ils s'efforcent de le prophétiser, de l'interpréter, de le diviniser !

Là est le sain combat, la sainte lutte créatrice.

Que leur voix soit la première du monde, et la plus haute : Athlètes et Pionniers marchant et chantant au front de la formidable humanité moderne, comme jadis Homère portant et clamant sur les routes de Grèce, l'Illiade et l'Odyssée.

Que leur chant délivre la nouvelle conscience universelle qui *visiblement* s'élabore, et que leur art s'élève jusqu'à cette lumineuse cime ! Lors, nous absoudrons joyeusement toutes leurs audaces, toutes leurs libertés.

Qu'ils jettent bas ces catégories inventées par les marchands : poétique, musique, peinture, sculpture dont la communion dans la nature doit être perpétuée parmi les hommes. Car ces arts, que l'on veut distincts, ne sont que les multiples faces de l'expression psychologique humaine, considérée par nous comme la définition unitaire de l'Art.

Si l'artiste moderne ne peut volontairement toutes les réaliser, du moins doit-il également les connaître et les comprendre, afin que leur essence particulière hante son âme à l'instant de la création. Ainsi l'œuvre sera musicale par le rythme et les voix, plastique par la structure et les formes, picturale par la vision, poétique par l'inspiration et l'expression totale.

Le poète du siècle sera ce chantre universel, ce créateur psychologique intégral, non le gardien solitaire de tombeaux oubliés.

Alors nous pourrions affirmer qu'artiste et poète se traduisent, se confondent, s'identifient, la poésie, stigmate de l'art, étant l'irréelle efflorescence de la vie. Mais au delà des quelques idées générales exposées au cours de cet essai, il n'y a heureusement que les individualités puissantes et leurs œuvres qui comptent. Et ce langage viril leur sera certainement familier.

Quant aux *autres* : amuseurs sans tempérament et jongleurs à gages, qu'ils regardent autour d'eux ! Peut-être constateront-ils qu'il y a « quelque chose de changé dans le monde », et

que l'humanité moderne n'a plus aucun rapport avec celle des derniers siècles, avec leurs poétiques abolies.

Cependant, il faudrait répondre encore à tant de questions, de contradictions, de confusions, d'objections qu'un fort volume n'y saurait suffire. A quoi bon ?

Que notre génération donne de belles œuvres et beaucoup de chefs-d'œuvres. Tout le reste est critique inutile, théorie vaine, papier noirci.

### *Une Critique Créatrice*

Mais de jeunes hommes se sont fait connaître qui protestent contre un tel dédain. Ne nous ont-ils pas répondu : « Certes, nous sommes théoriciens et critiques, mais nous avons la légitime ambition d'être comme vous des artistes, des créateurs. Nous voulons vivifier la chronique esthétique, recréer la critique poétique, car nous condamnons aussi l'exécution des œuvres en trois lignes perfides, et toutes les déloyautés qui

caractérisent le conflit, cependant nécessaire, des aspirations présentes. Mais aidez-nous ! Soutenez-nous ! Accordez-nous confiance ! et nous vous persuaderons que nous sommes aussi de loyaux serviteurs de l'art. »

Comment rester indifférent à un tel langage quand une dizaine d'écrivains qualifiés n'hésitent pas à le tenir ?

Ce sont ceux qui, pour la plupart, ont inauguré dans les revues de combat ces vastes enquêtes sur le lyrisme, le roman, le théâtre, leur décadence ou leur avenir — dans le but de dégager et d'orienter les tendances nouvelles de notre temps.

C'est surtout à ces critiques artistes, nos pairs et nos camarades, que j'ai tenu à répondre en ces dernières pages, car je les sais avides d'affirmations précises en le texte le plus court.

N'est-ce point le trait dominant de notre époque électrique, d'être bref et substantiel à la fois ?

Cette littérature-questionnaire cousue de points d'interrogation, oblige involontairement ceux qui s'y livrent à la synthèse des idées générales.

C'est un nécessaire examen de soi-même pour se chercher et pour se découvrir. C'est aussi le gage d'une plus grande compréhension mutuelle dont notre collectivité combative pourra tirer large profit.

A ce double titre, nul ne saurait contester de bonne foi la portée créatrice de ces enquêtes critiques.

A l'heure où les groupes novateurs s'entre-déchirent sous l'œil satisfait de leurs adversaires communs et traditionnels, il est bon encore, de penser que, du meilleur cœur et pour leur génération beaucoup plus que pour eux-mêmes, quelques probes écrivains se dévouent résolument à une tâche difficile. Notre devoir est de les aider en les éclairant sur nos *attitudes* essentielles.

## *Du Lyrique au Dramatique*

### I

S'il me fallait caractériser l'effort que doit tenter cette génération pour acquérir sa personnalité absolue, je devrais exprimer ici en *for-*

*mules d'opposition* à tous les arts passés, les éléments du nouvel *Art Poétique* synthétisé en cet essai.

J'obtiendrais ainsi une série de *définitions* *neuves*, sous les *vieux mots lyriques* de toutes les écoles et de tous les temps. Mais cette *revalorisation* des innombrables vocables de la terminologie esthétique m'entraînerait trop loin.

Ce serait un autre travail, une autre synthèse qui semblerait opportune en ce présent où le succès littéraire n'est dû, neuf fois sur dix, qu'aux transpositions, utilisations et confusions passéistes habilement servies.

Pour se comprendre, il faut parler un même langage. Or, nul ne peut affirmer que plusieurs poètes s'entendent, c'est-à-dire se comprennent lorsqu'ils parlent : *poésie, lyrisme, image, sensation*, ou : *discipline, classicisme, tradition*, etc. Chaque époque, chaque génération ne devrait-elle pas, avant d'entreprendre le moindre poème ou la plus petite œuvre, dépouiller, remesurer, redéfinir, c'est-à-dire recréer la signification des mots qu'elle est obligée d'utiliser ? Et comment y par-

viendrait-elle sinon en confrontant vocables et définitions avec *son temps* ? N'est-ce pas le seul moyen de les faire évoluer avec celui-ci en leur donnant la valeur neuve et absolue de ce temps ? Logiquement, chacun des mots précités ne peut avoir qu'une signification : celle des œuvres en fonction de leur époque. Les arts romantique, parnassien, naturaliste, symboliste étant dissemblables, la signification de *lyrisme* variera selon ces arts mêmes ; et, pareillement, la valeur de ces mots : image, intuition, vision, etc. L'époque joue donc le rôle de l'armature musicale sur les notes de la portée. Faute de cette indispensable résolution, il arrive qu'aux œuvres jeunes, chaudes de force et de jeunesse, une critique surannée applique les vieux fers glacés des définitions abolies.

Elle persiste naturellement à déclarer, en face d'un poème nouveau, que celui-ci ne contient pas une *belle image*, pas un *seul vers*, si elle sous-entend : pas une image romantique ou symboliste, pas un alexandrin rimé ou assonancé.

Nous constatons chaque jour les résultats sin-



guliers d'une telle mensuration. Elle impose aux esprits les moins prévenus la nécessité d'une re-création critique parallèle. Car, si l'on excepte quelques jeunes novateurs, la critique, qui devrait être avec l'avant-garde d'une époque pour établir le campement des pionniers nouveaux, se traîne misérablement à l'arrière-garde, fatiguée, maussade, ignorante, voisine des ambulanciers.

Vraiment, on pourrait s'amuser et s'instruire en superposant quelques « vers » de ces époques différentes ; ce serait une très intéressante illustration des dires précédents. Ainsi, chaque génération constitue une humanité à part de celle qui la précède ou qui la suit, avec sa manière propre de vivre, de parler, de percevoir et de réaliser.

Or, il n'y a qu'un facteur de cette différenciation capitale : c'est le temps, c'est *la vie de ce temps*.

## II

Le temps présent nous ordonne donc de débusher du couvert des mots immuables, toutes

les significations passées qu'ils ont pu contenir. Chaque artiste devra s'y employer consciencieusement : c'est en effet la condition première d'un art nouveau.

Sur d'autres termes de signification plus stable, mais qu'altèrent des interprétations contradictoires, il convient de se mettre d'accord, sinon avec autrui, du moins avec soi-même, pour aller droit au but que l'on s'est proposé.

A titre d'exemple, me permettrai-je d'énoncer ici quelques définitions sommaires, propres à dissiper mes doutes personnels ?

*La poésie* est l'art du poème. Le poète n'est plus un rimeur patenté, un versificateur au mètre : c'est un artiste créateur d'œuvres poétiques — la poésie retrouvant sa définition exacte qui est : suprême essence de tout art.

*La tradition* est la succession des arts créateurs du passé, non l'imitation de l'un d'entre eux, qu'il soit le plus ancien ou le dernier proclamé.

*La liberté* n'est pas l'incohérence, la dispersion inorganique ; c'est l'indépendance de l'artiste en regard de ces arts révolus, avec la volonté de

choisir, de définir, d'affirmer son effort selon son temps.

*La discipline* n'est pas une règle générale imposée du dehors comme une loi publique ; c'est, pour l'artiste, la force ascendante de son expression psychologique, dans l'obligation qu'il se crée de ne la trahir jamais. Cette force, dont l'affirmation permanente commande le sort de son œuvre, est sa meilleure garantie contre lui-même — sa preuve suffisante pour autrui.

*Le classicisme*, enfin, n'est pas la servile copie de tel art devancier. Un art ne peut être classique comme un autre ou *par rapport* à cet autre. Un art devient classique par rapport à *lui-même*, à son origine, à sa courbe ascensionnelle jusqu'à son point de consécration ; il est dit à son tour classique lorsqu'il a fait mordre dans la masse des cerveaux contemporains sa révolution propre, c'est-à-dire sa force novatrice.

Celle-ci, considérée désormais comme valeur d'art nouvelle et définitive, acquiert droit de cité, se classe à la suite comme telle, se proclame *classique*. Ainsi, pour nous, les arts roman-

tique, parnassien, naturaliste, symboliste sont des arts devenus successivement classiques. Il est désormais défendu à quiconque, sous peine de disqualification nationale, de les exclure de l'art français dont ils marquent les hauts sommets, dont ils constituent et continuent, à leur rang et pour leur époque, la *tradition*.

Cette définition interdit aux pionniers, sous prétexte de classicisme, soit de recommencer l'un quelconque de ces arts révolus — néo-romantisme ou néo-symbolisme : pastiche épuisé, néisme inutile ; soit de recopier, à l'autre extrémité de la chaîne traditionnelle, l'art néo-grec, hélas deux fois classique !

### III

Dans ce dernier cas, une condamnation de droit commun est insuffisante : c'est une destruction sans merci qui s'impose, et telle qu'Attila l'ordonnerait s'il vivait en notre temps.

Brisons les canons de ce faux art, dénonçons ses plats moulages, formes, régularités, symé-

tries ; répudions sa raison immobile et froide, son équilibre factice, sa perfection paisible comme la mort. Car notre art national ne peut pas être, ne doit pas être gréco-latin sans signer sa propre déchéance. C'est un crime contre notre génie racique de le vouloir asservir, quinze siècles après son épanouissement, aux règles et aux cre-dos artistiques de civilisations disparues.

Ni les deux siècles de la Renaissance, ni l'Humanisme universitaire ne peuvent nous faire oublier ces quinze siècles d'autonomie nationale et sociale, de personnalité philosophique, d'indépendance esthétique, de liberté psychologique qui ont donné d'incomparables chefs-d'œuvres à ce pays et au monde, qui nous ont laissé ces joyaux uniques : *nos cathédrales*.

Assez de Parthénons et de mythologies ! La France, avec ses gloires, ses épopées, ses peuples, ses génies, ses héros, c'est Amiens, c'est Chartres, c'est Reims, c'est Notre-Dame de Paris — ce n'est pas et ce ne peut pas être l'Acropole. Que notre art soit avant tout celui de notre audacieuse race *gallo-celte*, et qu'il soit comme elle

libre, enthousiaste, vivant et passionné. A cette condition seule, il pourra prendre place dans la tradition *plus haute* des peuples de la terre, où l'art grec a pris la sienne *en son temps*, selon son génie, selon sa race.

Si Pallas-Athènê se faisait entendre, sans doute redirait-elle que le flambeau créateur, transmis par les Ages de l'Asie à l'Afrique, de la Grèce au Latium et du Latium à nous, ne peut rayonner, sur la terre celte, que de la seule Lumière d'Occident.

Malheureusement, cette mouture perpétuelle de gréco-latin ne peut qu'atrophier à la longue nos facultés novatrices, c'est-à-dire les sources vives de notre génie national. Et d'ailleurs, l'imitation classique ne décèle-t-elle pas, dans la production contemporaine, les plus faciles esprits, les plus médiocres talents ? Ceux-ci ne sont-ils pas naturellement d'accord sur des concepts millénaires à toute épreuve, sur une discipline passe-partout ayant cours dans les innombrables académies et autres comptoirs ?

Ce courant néo-classique est, pour cette unique

raison, le plus vaste, le plus général ; il a de tout temps existé en marge des courants novateurs, et cela ne saurait ni nous surprendre, ni nous émouvoir : son immense armée englobe les multiples légions de rémouleurs professionnels. Mais elle risque d'entraîner quelques bons éléments à leur suite.

La recrudescence actuelle de ce courant prouverait, dans une certaine mesure, le désarroi de notre génération poétique et son impuissance à formuler l'art nouveau capable de succéder au Symbolisme. J'entends un art aussi neuf que vaste pour recevoir la libre adhésion des conceptions particulières — celles-ci assurant son originale diversité ; j'entends la libre adhésion des jeunes maîtres d'aujourd'hui et des meilleurs poètes de demain.

Que ces pionniers y réfléchissent : leur intérêt personnel est subordonné aux chances d'avenir de leur génération tout entière. C'est donc celle-ci qu'il faut d'abord affirmer par une libération absolue et par une totale recreation.

## IV

La conception du drame, ou mieux, la dramatisation poétique surgit par la seule condamnation de tous les néismes classiques ; elle s'offre comme une issue au labyrinthe passéiste parce qu'elle est conditionnée par la tradition la plus certaine et commandée par le début du siècle.

Faire retentir le drame universel dans l'œuvre par la polyphonie des voix simultanées du monde, telle est, ainsi que je l'ai démontré, la définition qui résume son apport.

L'œuvre reste soumise par ailleurs à la volonté créatrice de chacun. Ni credo, ni philosophie, mais le seul *retentissement psychologique* du temps moderne dans le chant.

Ce retentissement commande naturellement ses moyens de réalisation : d'abord, par l'abandon du lyrisme simple, du *poème à une voix*, interprète d'une psychologie unilatérale désormais insuffisante pour notre ère ; ensuite, par l'avènement du chant dramatique à multiples

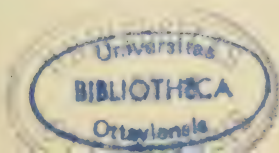


voix, interprètes des différents ordres psychologiques en conflit.

Le drame étant à *la clé* du poème — comme jadis y furent le symbole, le roman —, toutes les valeurs de la portée poétique sont dès lors transfigurées sans changer de nom. Le chant, l'image, la sensation, la vision, etc., deviennent *dramatiques* et ne peuvent plus être comparées, dès lors, aux valeurs correspondantes des arts passés. L'expression *directe* des êtres, entités, collectifs, forces et volontés du monde par eux-mêmes, supprime largement, en outre, les intermédiaires objectifs et discursifs.

De même que le *rythme* abolit le doublement systématique du *vers* régulier par la suppression de la rime, de même la suppression du *comme* évite le doublement analogique : seules se succèdent, rapides, les images unies, confondues, identifiées à leur évocation.

L'art rythmique, synonyme de liberté créatrice, doit laisser sans retard cette cheville détestable du *comme* à l'orthodoxie métrique qui ne saurait s'en dessaisir sans péril. D'ailleurs,



l'abandon de tous les clichés métaphoriques du passé, marquera un retour à la sobriété, à la *nudité du rythme* qui doit être un *trait d'âme*, non un assemblage composite de fragments d'inspiration. Condition essentielle d'une poétique nerveuse, riche d'essors, capable de planer avec frissons et vertiges, en profondeur et en infini ; art de synthèse au centre de la vie universelle, non de dispersion analytique parmi les contingences au ras du sol.

Un tel art intronise délibérément tous les sujets, tous les thèmes, toutes les idées qui tireront leur beauté de l'œuvre même. Rien n'est indigne de l'art, s'il y a de mauvais artistes ; et les grandes créations seront toujours — même inachevées — supérieures aux petites littératures.

Œuvrer avec le temps est la seule loi ; mettre son époque dans l'œuvre, et la devancer si possible, c'est y mettre de l'avenir. C'est aussi condamner mille tentatives utilitaires — philanthropiques, spirituelles, morales, politiques, à thèses et prêches prémédités — qui bouchent volontairement l'horizon de quelques-uns, leur empêchant de

voir le siècle formidable dont les beautés neuves et viriles frémissent en s'écroulant sur nous.

C'est à nous, à nous seuls, poètes, qu'il appartient de créer les évangiles des temps nouveaux, car nous n'avons que faire de ceux du passé.

Chantant la vie, nous chanterons le monde, l'univers et dieu qu'elle incarne. Malheur à qui tempère ou exclut la vie, au lieu de l'exalter et de l'acclamer !

Il nous faut, en cet an 1912, lever des cohortes d'athlètes et des légions de pionniers pour défricher et ensemençer ce siècle neuf, pour révéler l'Ère nouvelle, riche de l'art de notre génération. Mais quels sont ces pionniers, ces athlètes ? Ils existent ! Ils se reconnaîtront et se compteront demain eux-mêmes, s'ils se sentent d'âme et d'œuvre avec nous. Mais cette communion nécessaire pour une destinée parallèle, ne peut être que volontaire et spontanée : elle cesse à l'instant de dépendre de nous qui lui avons sacrifié toute notre ferveur.

« *Poème & Drame* »

Oui, notre génération est riche, qui compte des poètes aussi originaux, aussi désintéressés que ceux de l'heure présente dont l'œuvre a déjà proclamé la valeur.

Certes, il me plairait de leur consacrer délibérément quelques pages ici. Mais leurs mérites nombreux exigeraient une ample et loyale étude. Je dis *étude*, non exécution sommaire, examen attentif et sympathique, non sotte pédagogie.

D'ailleurs, il suffit qu'une élite qualifiée comprenne un artiste, l'aime en son œuvre et le déclare, pour que celui-ci soit désormais immunisé contre l'injustice du nombre.

En vérité, c'est mal apprécier la publicité de « phynance » qui sévit actuellement, car elle nous rend l'ineestimable service de tuer la diffamation littéraire en cinq lignes, par la résurrection de l'Anthologie et du livre d'études où les

artistes, les poètes retrouvent enfin le large et libre examen auquel ils ont droit.

Alexandre Mercereau a déjà dénombré les éléments de richesse qui caractérisent notre génération. C'est à son ouvrage « La Littérature et les Idées Nouvelles », à cette encyclopédie audacieuse du complexe présent, que je me permets de renvoyer le lecteur soucieux de documentation impartiale sur ces poètes.

D'ailleurs, en un prochain recueil périodique : *Poème et Drame*, notre pléiade moderne s'efforcera de continuer collectivement l'œuvre critique individuelle entreprise par chacun de nous. Pour ma part, c'est avec joie que je me promets d'y étudier, avec l'attention et la sincérité qu'elles méritent, les poétisations les plus hardies, les plus novatrices, sans distinction de tendances, en toute liberté d'esprit et de personnelle conviction.

Enfin, les idées générales, conceptions et questions proposées par « L'Ère du Drame » trouveront en ce recueil une tribune indépendante pour leur plus large débat.

C'est dire que les affirmations adverses ou parallèles y seront nécessairement accueillies, notre dessein étant d'assurer aux meilleurs artistes, poètes et critiques de notre génération, la place qui leur revient dans un combat décisif — dont le résultat : échec ou triomphe, nous rend inexorablement solidaires.

### *Vers le Roman de Synthèse*

Au cours de cette étude, j'ai fait une part assez large à l'évolution du roman pour n'être point obligé de me répéter ici.

Cependant, il convient de préciser sa position en regard de l'effort nouveau.

Certes, la dramatisation psychologique sera susceptible de le revigorer à l'égal du poème : c'est aux romanciers à en tenter l'essai. Les grandes œuvres de Paul Adam, de Rosny aîné, de Bourges — que j'ai citées en exemple comme marquant le sommet actuel de l'évolution du roman — sont-elles à la vérité des « romans »

pour le public qui achète, sous ce qualificatif, des faits-divers en trois cents pages ?

Ne pourrait-on considérer au contraire ces grandes œuvres comme des épopées psychologiques fixant l'apogée des conflits de l'individuel et du collectif ? Si l'on écarte ces puissants modèles, ainsi que quelques autres nobles ouvrages, certes, tout le reste est bien roman — mélo invariable, au ronron placide — dont l'archaïque développement ternaire fait un digne pendant à la pitoyable « pièce » en trois actes.

Il convient de saluer discrètement cette décrépitude et d'augurer, après une aussi misérable fin de règne, l'avènement du roman dramatique à vastes synthèses, à multiples actions et conflits — dénoués ou non — capables de nous sortir de l'analyse ombilicale.

Un assainissement et un élargissement de la « forme », peut laisser espérer, en des plans neufs, un reverdissement printanier de l'arbre qu'elle emprisonne. Peut-être les jeunes romanciers novateurs voudront-ils tirer un meilleur parti des êtres, forces, voix, entités, présences et

collectifs dramatiques, si le roman veut bien, par eux, se décider à tenir compte du monde moderne et à s'évader sensiblement du côté de l'universel. Le peut-il pour trois francs cinquante ? *Là est la question.*

Mais au fait : y a-t-il délibérément des « romanciers » comme il y a des médecins spécialistes ? Peut-on séparer aussi distinctement la littérature de l'art ? Ou bien n'y a-t-il pas des artistes, des écrivains qui concevront une œuvre de haute prose sans se soucier de faire un « bon roman » ?

Hélas, comme en poésie, il y a les *créateurs* et les *autres* ; je sais aussi que d'après tel grand modèle original, trois cents « bons romanciers » feront trois mille copies. Il en est ainsi pour tous les arts : les maîtres du roman, depuis Stendhal par Balzac, Flaubert, Zola, jusqu'aux rares maîtres modernes ont été, sont ou devront être avant tout des *créateurs*. Or, même chez un bon éditeur, cela, heureusement, ne s'apprendra jamais.



*Pour la Séparation de l'Art  
et du Théâtre, jeu public*

## I

Depuis le début du siècle, l'accord des élites créatrices s'est fait tacitement pour proclamer la déchéance du théâtre en tant qu'expression d'art, considérée jusqu'alors à l'égal du roman et du poème.

En dépit des dernières et rares exceptions, le théâtre s'avère définitivement jeu public par la logique d'une irrésistible évolution intérieure qui lui est propre.

Pour ma modeste part, dès 1907, j'ai formulé contre le théâtre contemporain le plus véhément des réquisitoires, sans que l'expérience acquise depuis cinq ans m'autorise aujourd'hui à modifier mon jugement, à regretter l'ardeur de ma conviction passée \*.

\* L'Action Intellectuelle (II. *Le Théâtre et les Œuvres*). Un recueil in-18, collection « Etudes Libres », Paris, 1907.

Mais une telle critique, justifiée dans une période de transition comme celle qui s'achève, ne saurait suffire à prévoir les destins nouveaux — et déjà contradictoires — qu'un proche avenir réserve à l'art dramatique et au spectacle théâtral respectivement.

Pour moi-même et pour quelques autres, rien ne m'oblige donc à traiter ici du jeu public, aucun lien ne le rattachant dans le présent aux hautaines spéculations esthétiques de notre génération.

Cependant, la conception affirmée au cours de cet essai, pourrait, en des esprits moins avertis que ceux auxquels je m'adresse, justifier le désir d'une terminologie différente de celle qui y est volontairement et nécessairement utilisée.

Mais c'est précisément à l'art qui s'élève que revient le droit absolu, ainsi que je l'ai démontré, de hausser à son plan et à sa seule mesure les valeurs et les définitions. C'est toujours par ces significations les plus hautes, en effet, qu'un art marque les étapes et limite les conquêtes de son évolution. Seule, cette forte conviction pouvait

m'animer et me guider : loin de trahir la conception du drame, je crois au contraire l'avoir magnifiée en l'exhaussant avec toutes ses valeurs jusqu'à l'expression de l'universel.

Répéterai-je une nouvelle fois ma pensée en d'autres termes ?

Après le chant lyrique, expression de l'individuel, les collectifs complexes qui s'affirment en notre temps ne peuvent être exprimés que par un chant nouveau — où les voix poétiques en présence transportent aux plans les plus élevés les conflits psychologiques, passionnels, spirituels, philosophiques de l'âme du monde moderne.

De cette altitude se découvre un plus vaste horizon d'où le poète embrasse et domine l'humanité tout entière, aussi loin du lyrisme unilatéral épuisé, que du plan avili des conflits quotidiens physiquement représentés. Ce chant nouveau qui emprunte et amplifie du lyrisme, la voix, et du drame, la forme, surgit en synthèse de leur évolution réciproque : il s'affirme *chant dramatique*.

Créer des néologismes douteux pour qualifier une telle évolution poétique devenait dès lors

superflu : il suffisait de réaliser également la synthèse des deux terminologies en présence pour rendre à la fois claire et sensible cette nouvelle conception. A son épreuve, l'avenir dira si je me suis trompé.

\*  
\* \*

Ramenée soit au plan du lyrisme, soit au plan de la scène, il est naturel que cette terminologie dramatique neuve, perde la richesse psychologique et poétique qu'elle a pu acquérir ici — pour retrouver un vêtement uniforme, couleur monnaie sans effigie, usée par tous les besoins.

Or, c'est cette défroque conventionnelle que l'idée du drame retrouve au seul contact du plan théâtral. Il faudrait quelque mauvaise foi ou quelque intérêt inavoué pour confondre ces significations antagonistes du même mot : l'une qui le recrée poétiquement, l'autre qui le transcrit du réel quotidien.

Cette double attitude pare de traits définitivement incompatibles le poème dramatique et le jeu de scène public : c'est ici que doivent bifurquer sans retour les hommes et les œuvres.

## II

Il faut nécessairement abandonner le plan idéal du drame si l'on veut descendre à ce jeu de scène, à ce plan théâtral pour en explorer et définir la stricte réalité.

Là, dans une artificielle clarté, — à mille coupées du génie humain, à égale et prudente distance de tous les arts délivrés — l'observateur visionnaire peut découvrir un vaste organisme moderne lançant ses tentacules monstres, se multipliant, prolifique, indispensable, pour les besoins d'une société qui le nourrit.

Cet organisme puissant poursuit un but parfaitement honorable, dont l'utilité se justifie d'ailleurs par un appétit collectif supérieur à tout raisonnement. Il n'ose plus franchir les bornes de son strict domaine : l'amusement du public ; il *distrain* en effet celui-ci de ses préoccupations quotidiennes en lui offrant d'innombrables avantages qu'il ne saurait trouver chez soi.

Cette éducation du plaisir en commun débute au cirque, aux scènes d'ombres et de marion-

nettes, passe aux féeries et projections lumineuses, se poursuit au concert lyrique et se parachève au théâtre. Rien, en cette gradation mesurée, qui ne soit à la fois naturel et moral.

Aujourd'hui, « tout le monde » reconnaît la nécessité d'une pareille entreprise. De la plus grande à la plus petite scène, de l'édifice subventionné au dernier tréteau de province, cette organisation nationale continue la tradition séculaire des jeux antiques. Ceux-ci, lentement transformés par le temps, ont été enfin adaptés par notre époque aux nécessités centralisatrices de la vie urbaine. Le théâtre est devenu un Eden où les plaisirs, les désirs, les tentations sont habilement provoqués pour être comblés. Le chant, la musique, la comédie, la danse n'y sont plus que prétexte au luxe, aux modes, à l'adultère ; à l'exhibition des courtisanes, de leurs toilettes et de leurs bijoux.

Aussi, cette formidable entreprise de joie est-elle fermée depuis longtemps au vrai peuple, d'une part, et de l'autre, aux artistes.

C'est en vain que l'on évoquerait Athènes et l'art de ses élites, la cour des rois et leurs compagnies de comédiens, en face de cette prodigieuse « affaire » commerciale, que la subvention publique étatisé lentement, et que de puissantes nécessités financières régissent désormais.

Un fait dominant éclaire cette réalité nouvelle : c'est l'avènement social des classes moyennes, la démocratie aisée et barbare qui remplace chaque jour la vieille bourgeoisie conservatrice et cultivée.

Nul ne se permet de juger, mais chacun constate. Il n'y a plus un seul fou qui serait assez stupide pour demander à cette *fonction nationale*, aussi importante que l'alimentation et le négoce de l'alcool, de se soumettre à la volonté incongrue de quelques esthètes hallucinés. L'administration théâtrale se développe donc naturellement et sans aucune contrainte, dans le sens de l'*utilité publique*, ce qui exige d'elle le constant souci d'amuser sans fatigue, c'est-à-dire avec le minimum de réflexion.

Un vaste trust s'est constitué entre ces nombreuses entreprises et, demain, théâtres, concerts, boudoirs, salons de mode échangeront leurs personnels, leurs clientèles dans des conditions déterminées. Une fusion générale s'imposera bientôt.

Qui osait proclamer jadis la décadence, la décrépitude théâtrale ? Le théâtre n'a jamais connu la faillite que par l'art ; et depuis qu'il a eu le courage de rompre nettement avec ce dernier, il est redevenu ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être : *le jeu public*, maître de la ville, maître des hommes, aussi indispensable à leur bonheur que l'or, la lumière et l'amour.

### III

Artistes et Poètes, cette conception du théâtre n'est pas, ne peut pas être la nôtre. Aussi, n'en acceptons-nous plus la loi si nous gardons à cette institution séculaire quelque estime pour son œuvre passée, mais incomplète, mais entachée de mille injustices. Car le théâtre, du point de vue



de notre génération, n'est plus pour nous une expression d'art : c'est un moyen d'expression au même titre que l'édition. Nous ne lui demandons pas de composer ou de reviser nos œuvres, car c'est là notre *rôle exclusif* ; nous lui demandons de *s'adapter* à ces œuvres, non d'exiger qu'elles se soumettent à de puériles tyrannies, à d'archaïques conventions.

Le théâtre ne peut même pas invoquer la collaboration de ses moyens matériels qui n'ont qu'une valeur pitoyable d'imitation, sans intérêt pour l'imagination poétique, hors le cas de la féerie enfantine et de son illusion forcée.

Enfin, c'est un carrefour inférieur quant à l'art libre — et où poème, musique, peinture, sculpture subissent l'altération exigée par le milieu : c'est un lieu d'*adaptation publique*, ce ne peut pas être un lieu propice à la *création d'art*.

Ce qu'il faut, c'est que l'équivoque — actuelle encore — cesse entre l'art et le théâtre ; c'est que les poètes proclament délibérément l'opposition irréductible de deux conceptions qui s'avèrent ennemies. Or, certains créateurs, contre toute

logique, contre toute évidence, veulent croire à la possibilité de faire jaillir une étincelle entre l'œuvre libre des sommets et la salle quotidienne, dans les conditions rigoureuses qu'édicte le théâtre — et hors lesquelles l'immense majorité publique ne perçoit plus, ne comprend plus. C'est folie pure, en vérité !

Il ne peut donc pas y avoir de « renaissance théâtrale » ni de « théâtre nouveau » ; il y a d'une part des œuvres d'art pour une élite européenne — leur création incessante est attestée par l'édition poétique de toutes les périodes du dernier siècle —, et, d'autre part, les *pièces de théâtre* faites pour le théâtre, milieu d'adaptation perpétuellement en retard de cinquante années sur le temps dans lequel il vit, par ses mœurs autant que par sa destination.

Que des gens « travaillent » spécialement pour le théâtre, pour assurer sa fonction publique, rien de plus naturel : c'est une nécessité vitale qu'il faut satisfaire comme la faim ou la soif.

Le boulanger, le charbonnier, le confecti-  
neur approvisionnent pareillement la ville selon

ses besoins quotidiens : l'auteur et l'acteur sont sortis de cet impératif primordial.

Mais que des poètes, des artistes — je parle exclusivement, bien entendu, de la poignée de novateurs qui ont de tout temps perpétué les lettres françaises — ne voient pas l'abîme qui les sépare aujourd'hui de ces réalités commerciales, utilitaires, municipales, reste en vérité stupéfiant.

Les peintres, les musiciens, les sculpteurs connaissent-ils un lieu analogue ? Confondent-ils peinture et décoration, symphonie et lyrisme d'opéra, sculpture et bois découpé ?

Un genre intermédiaire, une contrefaçon optique et sensible, une *application* d'art s'est naturellement établie sous la poussée d'un milieu et de son besoin, au niveau précisément de la compréhension publique, collective, générale, pour lui donner, en même temps et d'un seul coup, une dose assimilable d'esthétiques inoffensives.

La scène débuta dans l'église, puis elle sortit devant le portail et s'établit enfin spectacle communal, public et gratuit. Mais à qui veut goûter

pleinement la communion des arts dans l'art, par la sculpture, la peinture, la musique, la poésie, j'enseignerai la fréquentation de Notre-Dame, ses voûtes, ses vitraux, ses orgues, son plain-chant, un Dimanche de grande humanité.

Là, ce n'est plus la *pièce* — play : jeu, comme l'on dit à Londres —, c'est l'office sacré. Or l'art est un office, un sacerdoce pour nous pareillement divin. Jamais l'art n'a été un amusement, une distraction, un jeu facile que le public sanctionne. Par les sommets où il atteignit au cours des âges, l'art atteste pour nous la plus haute connaissance de l'âme humaine, la plus haute perception de l'idéal terrestre, la permanence lumineuse du génie universel — et s'avère comme le moyen suprême d'exprimer sans cesse leur toujours plus haute révélation.

#### IV

Qui donc, aujourd'hui, réclame un art pour le peuple, des théâtres pour le peuple, quand ce peuple a précisément pour lui tous les répertoires

et tous les édifices ! N'y. retrouve-t-il pas, en son langage même, les traits de mœurs, mélos et faits-divers sentimentaux de sa vie quotidienne, illustrés, joués, dansés, mis en musique ?

Le cadre de ce spectacle n'est-il pas digne de lui ? ces lustres, ces ors, ces velours, cette exhibition de meubles, costumes et accessoires véritables sur la scène, ne lui conviendraient plus ? A la vérité, le peuple me semble bien ingrat pour tant de faveurs et pour les sacrifices que nous lui consentons. Car malgré notre pauvreté légendaire, nous continuons à payer, sous forme d'impôts d'état et de taxes municipales, les larges dîmes qui subventionnent son plaisir.

Quand ferons-nous aussi notre *Séparation* ? La politique ayant inscrit dans la loi le principe de la neutralité religieuse, nous ne devrions plus donner un denier pour le culte théâtral que nous ne saurions pratiquer sans déchoir. Notre religion est tout autre.

De même, le bon populaire sans pécule devrait demander son exonération afin de soutenir, par une assiduité plus grande, les entreprises de ciné-

matographe qui le comblent de satisfaction. Redoutable concurrence, certes, pour le théâtre ; mais combien plus logique est ce spectacle visuel où tout est vrai : la rue, l'homme qui passe ; où les spectateurs émerveillés peuvent contempler sans aucune fatigue cérébrale le dernier accident d'automobile, l'arrestation des vrais coupables, le récent meeting d'aviation. Au moins, ici, pas d'équivoque, pas de poème, de décor et de musique à prétention : l'art regagne tout ce que le théâtre perd. Vive donc le cinématographe !

En ce nouveau moyen d'expression visuelle, qui ne découvre d'ailleurs l'intermédiaire logique entre le journal et le théâtre ? La presse quotidienne réalise une première transcription du fait ou de l'idée, le cinéma l'illustre à vif et le théâtre l'interprète. N'est-ce pas admirable ?

En ces derniers temps, n'avons-nous pas de même constaté l'attitude politique du théâtre ? Les conflits sociaux y ont été débattus âprement ; les problèmes religieux, ethniques, patriotiques, moraux, scientifiques, hygiéniques y ont été sans cesse soulevés. En réalité le théâtre devient le

complément indispensable du journal, l'exutoire public d'un degré supérieur, l'annexe du Parlement, le prêche social, la tribune de combat par laquelle la bourgeoisie moderne atteint la masse, la pènètre de sa morale, de ses conceptions sur l'ordre, la richesse, l'autorité, la vertu. C'est une raison nouvelle — et non pas la moins grave — pour que l'art qui dicte et ne saurait subir, rompe tout lien matériel ou spirituel avec cette entreprise.

## V

Mais ce que la génération actuelle des poètes et des artistes devrait édifier sans retard, c'est une *scène créatrice* bien à elle, un *institut d'art libre* qui serait pour la poétique ce qu'est la salle de concert pour la musique, le salon d'avant-garde pour les peintres et sculpteurs.

Là, toutes les formes d'œuvres pourraient être animées, depuis le simple poème exprimé, jusqu'à la tragédie complexe, en passant par les diverses expressions intermédiaires et dépendan-

tes : dialogue, chœur-récitatif, danse, cortège, scènes simultanées, etc., — entre lesquelles, seuls les marchands ont dressé d'arbitraires cloisons.

Une interprétation disciplinée, une critique supérieure se créeraient lentement ; un public d'élite se formerait peu à peu par naturelle sélection, et des œuvres — du lyrique au dramatique — pourraient vivre pathétiquement hors du livre qui les cèle encore. Mais un tel institut d'art ne saurait dépendre que de la volonté unique, absolue, des artistes créateurs, le jour où, à l'exemple de toutes les corporations, ils voudraient se fédérer statutairement pour constituer et gérer un fonds collectif. Les peintres ne les ont-ils pas devancés dans cette voie ? et notre libre *Abbaye* ne fut-elle pas, dès 1906, une première et glorieuse tentative de poètes vers ce but ?

J'entends bien que l'on va nous proposer en exemple les innombrables entreprises de « théâtres d'art » éphémères. Si l'on excepte celle de la génération symboliste que créa et dirigea Paul



Fort, les autres ne furent, depuis, que plates imitations des grands théâtres, manifestations intéressées de jeunes groupes avides de jouer leurs « pièces » — inférieures à coup sûr, à celles des gens de métier. D'ailleurs, la critique quotidienne ne manqua jamais l'occasion d'exécuter cette production inutile : plates comédies, et tragédies en carton néo-grec.

La création des poètes requiert évidemment un tout autre public que celui des théâtres ; par exemple celui qui, en majeure partie, fréquente les expositions et concerts où se manifestent les peintres et musiciens novateurs. Dans ce dessein, le *Salon d'Automne* des poètes que dirige Alexandre Mercereau, marque un premier effort, mais que l'insuffisance de moyens réduit à des récitations platoniques et sans portée.

Pour décrasser nos esprits de l'habitude théâtrale, de son optique factice, de son atmosphère viciée ; pour tuer parmi nous la religion de ce faux temple et de ses fétiches — auxquels certains littérateurs vouent encore un fanatisme nègre, — il suffirait de quelques énergiques innova-

tions. L'abolition, par exemple, de toute mise en scène, dans une salle aux murs nus et pleine de vraie lumière aux heures de l'après-midi, éprouverait admirablement toutes les œuvres, quel qu'en soit le genre. Il faudrait pareillement tuer l'acte insipide et le remplacer par de nouvelles périodes ; tuer le langage successif, la déclamation d'école, la tirade à effet, et toutes les conventions poussiéreuses, toutes les attitudes clichées du théâtre public.

Un tel outil serait à nous et pour nous seuls, servirait à nos essais et à *nos expériences*. Moyen de recherche et d'expression, il demanderait à l'auditeur plus qu'au spectateur, — à l'âme plus qu'aux yeux — une collaboration subjective que celui-ci accorde déjà au livre, à la peinture, à la musique. Et peut-être quelque grande idée, quelque géniale réforme dont pourrait profiter l'art tout entier, sortirait-elle de cet atelier, de ce studio, de ce laboratoire — car les poètes sont au plan suprême des inventeurs, des savants, des philosophes qui poursuivent par d'autres moyens le même but : *Connaître*.

## VI

Alors, sans doute, les créateurs pourraient-ils permettre aux adapteurs, copistes et marchands, de venir chercher *chez eux* des modèles et des types d'œuvres sans cesse renouvelés, en acquittant de légitimes droits. La joaillerie et la mode ont de tout temps ainsi séparé le vrai et le faux, la création et la confection ; le public accepte et nul ne s'y trompe, si tout le mal vient pour nous de cette confusion. Hélas, à l'heure actuelle, nos créateurs sont pillés sans vergogne par ceux qui, ayant démarqué et adapté leurs œuvres au goût public, vivront, sans être inquiétés, du mérite et du produit de leur larcin. Les plus grandes créations, romans et poèmes, ont connu ce sort ; les moindres contes d'imagination pure ont été étirés en actes ; cela prouve jusqu'à l'évidence qu'il y a deux réalités bien distinctes : un art hautain, un jeu public.

Cesse donc pour nous l'équivoque intéressée d'un art spécial au théâtre. Que celui-ci laisse

l'art en paix et s'accommode de ses *pièces*, nom parfaitement symbolique pour justifier l'emboîtement immuable des portants auxquels on les soumet.

La question théâtre, en vérité, ne se pose pas, ne peut plus se poser pour les poètes. C'est à cette entreprise de savoir si elle gagne ou perd à être ou à n'être pas « artistique » — car le luxe ne saurait devenir synonyme d'art, malgré que l'on essaie souvent de les confondre.

Mais cette fourniture ne doit pas être le geste volontaire des poètes d'élite qui se vouent à la création. Les belles œuvres s'accumulent. Il en est déjà tant que le retard cinquantenaire du théâtre actuel ne peut plus permettre l'espoir d'une jonction. Or, pour ces œuvres désormais trop distantes, qui ne peuvent plus influencer la production quotidienne, il faudrait un Louvre dramatique où, à l'exemple du Louvre pictural, elles iraient rejoindre les grandes œuvres du passé. Lieu de méditation, d'étude et de ferveur, certes ; non édifice pour gala mondain.

En faveur de ces deux créations nécessaires :

institut d'expérience et musée dramatique — ils existeront un jour en dépit de tous les obstacles —, on pourrait faire utilement appel à la générosité des mécènes américains, car je doute que quiconque, en France, comprenne jamais la portée d'une telle initiative et soit capable de s'y intéresser.

Les grandes œuvres dramatiques qui présentent s'élaborent, sont, on s'en doute bien, à mille coudées d'une identification d'esprit et de but avec la fabrication théâtrale. L'abîme se creuse ainsi tous les jours, heureusement pour l'art. Et plus celui-ci sera bafoué, chassé du théâtre, plus la victoire de notre génération poétique sera grande et durable. Quiconque se réclamant de cette génération oserait sciemment « travailler » pour les portiques et se soumettrait à leur loi, perdrait inéluctablement tout crédit dans un milieu où la complicité n'est pas admise. Je sais bien que tels habiles « abattent leur pièce en quinze jours », ainsi qu'ils le proclament ; mais quelle ambition nourrissent-ils ? celle de perpétuer les profits d'une littérature à

double face que l'on sait grassement alimentaire :

*Je suis poète, voyez mes ailes !*

*Et riche auteur, voyez mes droits !*

Laissons cette porte ouverte à ceux qui veulent se disqualifier. Si un jour, cependant, le théâtre devait comme moyen d'expression, se hausser jusqu'à l'art en le respectant, en s'efforçant de l'imposer tel quel à la foule — ce qui est d'ailleurs chimérique en notre temps —, cette révolution ne pourrait être faite que du *dehors*, par la pression énorme des belles œuvres.

C'est pour cela qu'il faut sourire à tous les essais inutiles tentés en ce sens du *dedans* par la « pièce » volontairement adaptée au but théâtral.

Je salue ici toutes les nobles exceptions qui peuvent confirmer la règle.

Pour l'instant, les poètes doivent proclamer l'inévitable séparation par la seule attitude de leurs œuvres, selon l'exemple de leurs aînés les plus glorieux. Car ils ne réformeront pas plus le théâtre qu'ils ne moraliseront et n'élèveront l'es-

prit public. L'un et l'autre, l'un par l'autre descendent sûrement au niveau le plus bas, celui du sol. Cela tient à des causes sociales et générales qu'il n'est pas possible d'examiner ici. Le vice du *spectacle* — aboutissant de tous les drains d'une société qui s'amuse — atteste la fin d'une époque, annonce des perturbations auxquelles un nécessaire renouveau devra succéder.

## VII

L'œuvre que nous concevons pour interpréter l'ère moderne est, nous l'avons dit, poème par l'inspiration hautaine du chant, et drame par les conflits psychologiques universalisés.

Elle ignore, par cette définition exclusive, les entraves fictives et inutiles de l'intrigue, de l'action et du dénouement. A la contingence transcrite et dialoguée, à l'acte, à l'anecdote, à la thèse, elle substitue des conceptions harmoniques nouvelles du monde, des liens psychologiques neufs, de l'homme à l'univers, issus du chant même. Le drame devient donc, pour le

poète, le terme-synthèse de la poétique et de la psychologie dans le plan d'une optique subjective, qui est vision du réel par l'âme intuitive ; non dans celui de l'optique objective, qui est spectacle physique vu par les yeux (*théâtron : voir.*)

La conception du poète moderne sera logiquement multipliée par son audace dans une telle liberté : elle nous assure à l'avance une suite chromatique d'œuvres-types et de combinaisons originales. Où la représentation matérielle exige décors, attributs factices, attitudes locales, verbiage et gesticulation, le drame évoque, dans le plan d'une action idéale illimitée, des présences psychologiques neuves, ordonne et personnalise les voix, les forces, les collectifs, les âmes, les volontés humaines dans leurs conflits universels. Et seul le poète peut s'élever sans effort et sans crainte à une telle hauteur.

\*  
\* \*

Est-ce que les plus grands poèmes, contes, légendes, épopées dramatiques de l'humanité ont



jamais eu besoin d'une scène pour exister ? Car c'est un truisme de rappeler ici que, depuis l'antiquité, les plus géniaux poètes ont seuls donné ces chants suprêmes dont aient frémi les élites des peuples et des temps.

Œuvres géniales, bâties en pleine vision et qui ne furent jamais des « pièces de théâtre » -- s'il plût à celui-ci, souvent après des siècles, de les adapter, tronquer, mutiler pour les jeter en pâture au cirque public.

La plupart de ces œuvres, représentées telles que nous les connaissons par le livre, ne feraient-elles pas périr de mortel ennui les spectateurs du jeu contemporain ? Eschyle, Sophocle, Euripide, Dante, Vega, Calderon, Shakespeare, Schiller, Byron, Goëthe ont dû passer par cette inévitable mutilation. Et depuis, les vandales n'ont-ils pas mis deux fois « en pièce » les *créations* de Rabelais, les *contes* d'Edgar Poë, les *romans* de Balzac, de Flaubert, de *Stendhal* ? Ne nous annoncent-ils pas la *Chartreuse de Parme* en trois actes ? Hélas, on a bien versifié Faust, Hamlet, Roméo en « livret d'opéra » ; on a bien recommencé

mille fois en alexandrins de plâtre les tragiques grecs pour les « mettre à la portée du public » ! Cette formule ne vaut-elle pas, pour le poète, tous les avertissements ?

Pour *les yeux* du public — son besoin de voir étant égal à son besoin de manger et supérieur à son pouvoir de penser ou d'imaginer — on a fait danser des symphonies jusqu'alors respectées. Car je ne condamne aucune innovation de plan unitaire, si je dois dénoncer l'adaptation hybride.

Mais le théâtre, moyen d'amuser la masse à tout prix, nous réserve, sans doute, de pires surprises. Je gage bien, cependant, que les poètes n'attendront pas davantage, car ils savent que la plus haute tradition de l'art est avec eux, et que c'est à eux seuls que reviendra l'honneur de la continuer.

Les grandes périodes de l'art français ont, depuis les romantiques, produit des œuvres et des chefs-d'œuvres que le temps consacrera sans nul doute — quoique ignorés encore — alors qu'il jettera au pilon de l'oubli toutes les « pièces »,

comédies, opéras, tragédies en vers, mélos lyriques de l'heure présente : nécessaire mais périssable confection.

Certes, je me répète, les chef-d'œuvres n'ont pas de genre, ne correspondent à aucune catégorie marchande parce qu'ils totalisent et haussent en synthèse supérieure, toutes les expressions unilatérales que les adaptateurs exploitent séparément. Il faut donc opter ; il faut avoir le courage de choisir son camp : ou la *création* ou l'*adaptation*, en condamnant toute compromission intermédiaire qui voudrait participer des deux.

\*  
\* \*

C'est du sommet, non de la mare, que le poète chante pour tous les hommes, et sans se préoccuper de ceux qui se refusent à l'écouter. Si cette *libre charte* qui s'achève, comme une introduction à l'œuvre collective, contribuait à rallier en un seul camp résolu les plus audacieux poètes pour la lourde mission qui les requiert, elle aurait accompli le meilleur de son destin.

C'est un fait providentiel qu'il soit donné à la génération actuelle de naître à la vie poétique au seuil des temps qui s'élaborent. Se montrer digne de leur vaste avenir, c'est ne plus regarder en arrière, mais en avant. C'est ne rien recommencer par imitation, par analogie, selon des conceptions et des plans périmés. C'est coordonner les éléments d'un incomparable héritage et les féconder par les neuves forces que cette génération porte en elle.

A ce prix sera le poème nouveau capable d'exprimer l'ère moderne : le chant dramatique inaugurant le grand siècle qui s'ouvre, siècle dont nous devons être les premiers pionniers et les prophètes.

## *Notre Libre ABBAYE*

En terminant, je tiendrais à formuler certaines précisions relatives à l'*Abbaye*. Des citations erronées, faites par M. Florian Parmentier dans « La Littérature et l'Époque \* », récent ouvrage déjà mentionné, nous y obligent directement.

*L'Abbaye de Créteil*, fondée en octobre 1906, et dissoute par notre départ, en janvier 1908, ne fut *jamais*, à aucun moment, une école poétique, une chapelle littéraire. Ce fut, tout au contraire, le *centre actif* de la génération montante, car elle groupa fraternellement plus de cinquante poètes, peintres, musiciens, sculpteurs, graveurs venus de tous les horizons pour affirmer leur art.

Ce n'est qu'*après* sa disparition *comme œuvre collective*, que les cinq fondateurs et les nom-

\* E. Figuière, Editeur (Avril 1912).

breux artistes adhérents reprirent leur complète liberté d'action.

Aucun groupement, quel qu'il soit, ne saurait donc disposer du patronage de l'Abbaye en faveur de ses conceptions esthétiques.

Notre phalanstère d'art poursuivait, d'ailleurs, un tout autre but que celui d'affirmer des *credo* littéraires.

C'était, *avant tout*, une œuvre émancipatrice qui devait, par un travail d'édition, assurer à ses fondateurs et à ses sociétaires futurs, l'indépendance matérielle favorable à l'élaboration de leurs propres œuvres. Le bénéfice de la firme abbatiale était, en outre, accordé à tous les écrivains de talent, adhérant ou non à l'œuvre, *et sans distinction de tendances*, qui voulaient bien confier à notre atelier typographique leurs ouvrages à imprimer, pour des prix vraiment confraternels.

L'entretien de l'immeuble et du vaste parc, la culture ménagère et le jardinage complétaient naturellement le labeur quotidien de l'imprimerie sur lequel la raison d'être de la collectivité reposait.

Enfin, des manifestations périodiques appropriées : récitations poétiques, auditions musicales, expositions de peinture, sculpture, gravure, etc., attestaient au dehors la vitalité de ce phalanstère d'art, de cette « *Libre Villa Médicis* ».

Il faut rendre hommage à la grande presse de France et de l'Étranger qui acclama spontanément et soutint de son enthousiasme cette fondation unique : plusieurs centaines d'articles, en toutes langues, témoignent encore pour nous tous, la noblesse de ce rêve icarien \*.

Des artistes cités par M. Florian Parmentier, *cinq seulement et exclusivement* sont les fondateurs de l'Abbaye de Créteil, quelles que soient leurs tendances particulières : ce sont le peintre *Albert Gleizes* et les poètes *René Arcos*, *Alexandre Mercereau*, *Charles Vildrac*, *Henri-Martin Barzun*, c'est-à-dire ceux-là seuls qui créèrent l'Abbaye, y vécurent, luttèrent, souffrirent, en sacrifiant sans arrière-pensée à la Communauté de leur rêve, tout à la fois leurs ressources et leurs espoirs.

\* Cf : L'Action Intellectuelle (IV. *L'Abbaye de Créteil*), 1907.

La moindre adjonction nominale ne pourrait être que le fait d'une erreur ou d'une imposture : nous ne la laisserions pas un instant accréditer.

Trois autres camarades, plus proches de l'Abbaye par affinités ou par amitiés, connurent souvent à Créteil l'hospitalité dominicale ; car ils devaient par la suite, en s'engageant avec nous, prendre leur juste part de la charge commune. Mais des engagements personnels antérieurs ne leur permirent pas de réaliser à temps leur promesse ou leur désir : ce furent Berthold-Mahn, Albert Doyen, Georges Duhamel.

Enfin, les artistes adhérents et amis de l'Abbaye, parmi lesquels je citerai sympathiquement : Théo Varlet, Paul Castiaux, Cécile Périn, Georges Périn, Pierre-Eugène Vibert, Jacques d'Otémar, Albert Verdot, Roger Allard, Louis Haugmard, Marie Laurencin, Henri Doucet, Géo Printemps, Gabriel Pinta, Maurice Drouard, Abel Pelletier, Nicolas Deniker, Charles Schuller, F. Vanderpijl, Brunelleschi, Mécislas Golberg, Victor Magnat, etc., associés à toutes nos manifestations.

Au même titre encore, F. T. Marinetti et Jules



Romains, qui fondèrent leurs écoles littéraires postérieurement à la dissolution de l'Abbaye de Créteil.

Du récent mouvement pictural dit « Cubiste », seul, Albert Gleizes appartient à l'Abbaye, alors que M. Parmentier fait par erreur adhérer à notre œuvre tous les artistes de ce mouvement,

Certes, par leur audace, ils méritaient d'en être.

*L'Abbaye*, on le voit, donna d'innombrables et vigoureux rameaux. Sans doute elle eut, comme toute œuvre belle, ses parasites et ses adversaires : railleurs ou sceptiques étrangers à notre tentative et qui ne s'aperçurent de sa grandeur qu'après la chute.

Mais elle provoqua aussi de nobles dévouements, de vives et hautes sympathies, celles de nos aînés Paul Adam, Saint-Pol Roux, René Ghil, Viellé Griffin, Gustave Kahn, P.-N. Roinard, Emile Verhaeren, celles d'Anatole France et de Robert de Montesquiou...

Je souhaite pour ma part que tous les jeunes hommes, sans exception aucune, qui joignirent

leur ferveur ou mêlèrent leurs enthousiasmes aux nôtres, perpétuent longtemps encore, par leurs œuvres et par leur gloire, cet inoubliable élan de foi que symbolisa l'*Abbaye*, acte héroïque datant pour le futur notre génération.

# MEMENTO BIBLIOGRAPHIQUE

---

**Alexandre MERCEREAU.** — *Les Thuribulum*  
*Affaissés*, poème, 1904. — *Gens de Là et d'Ailleurs*, L'Ab-  
baye, 1907. — *Contes des Ténèbres*, E. Figuière, 1911. —  
La Littérature et les Idées Nouvelles, E. Figuière, 1912.

A paraître : *Paroles devant la Vie*. — *La Conque Mira-  
culeuse*.

**Sébastien VOIROL.** — *Sèr de Sèrandib*, roman  
légendaire, 1901. — *L'Eden*, roman, 1905. — *Augurales et  
Talismans* (Chagouhéran. La Dame du Monde. La Sam-  
pane de l'Aurore. Le Chérif et l'Enchantement), E. Fi-  
guière, Paris, 1910. — Traductions : Œuvres de Björnson,  
Mark Twain, J.-P. Jacobsen, Hauptmann, Strindberg, etc.  
— Essais sur la littérature étrangère à la *Grande Revue*.

A paraître : *La Huitième Merveille du Monde*, conte  
moderne.

**Pierre JAUDON.** — *L'Etouffement* (1902), Edition de  
« La Plume ». — *Le Cher Sujet* (1905), Edition de « La  
Chronique ». — *Dieudonné Tête* (1910), E. Figuière. —  
Diverses collaborations critiques.

A Paraître : ouvrage de prose.

**Tancrede de VISAN.** — *Paysages Introspectifs*,  
poèmes, précédés d'un *Essai sur le Symbolisme*, Jouve,

Paris, 1904. — *Lettres à l'Elue*, roman, Messein, Paris, 1908. — *Colette et Bérénice*, L'Occident, Paris, 1909. — *L'Attitude du Lyrisme Contemporain*, Mercure de France, 1911.

A paraître : *Poèmes et Contes*.

**Georges POLTI.** — *Les Cuirs de Bœuf*, miracle en XII vitraux, Mercure de France. — *Compère le Renard*, farce, Mercure de France. — *Littérature Dramatique*, Mercure de France, années 1905 à 1910. — Traductions : *Satyros* (de Gœthe), Sansot, 1907; *Henri d'Ofterdingen* (de Novalis), Mercure de France, 1908. — *L'Art d'inventer les Personnages*, E. Figuière, 1912. — Divers ouvrages théoriques et travaux en collaboration aux revues.

**Guillaume APOLLINAIRE.** — *L'Enchanteur Pourrissant* (Collection « Le Festin d'Esopé, 1903-1904 »), Kahnweiler, Paris, 1909. — *L'Hérésiarque et Cie*, P.-V. Stock, Paris, 1910. — *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Deplanche, Paris, 1911.

A paraître : *La Mormonne et le Danite*, roman. — *Eau de Vie*, poèmes.

**Henri-Martin BARZUN.** — *La Terrestre Tragédie : Poème de l'Adolescence* (1903-1904), L'Abbaye. — *Poème de l'Homme*. — *Chant de l'Idée* (1904-1906), L'Abbaye, 1906; Mercure de France, 1908. — *La Montagne*, drame, Mercure de France, 1908. — *Hymne des Forces*, Mercure de France, 1912.

A paraître : VI. *L'Universel Poème*.





---

Imprimé par

G. LANGLOIS, à CHATEAURoux

pour

EUGÈNE FIGUIÈRE ET C<sup>ie</sup>

*Juillet 1912*

---









La Bibliothèque  
Université d'Ottawa  
Echéance

The Library  
University of Ottawa  
Date due

--	--	--



*La Bibliothèque*  
Université d'Ottawa  
Échéance

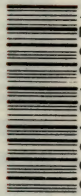
*The Library*  
University of Ottawa  
Date Due

--	--	--

CE



a39003



002161007b

PQ 139 • B3 1912  
BARZUN, HENRI MARTIN •  
L. ERE DU DRAME •

