

Gérard Cartier

## L'amateur de poèmes

« L'intelligence (...) nage  
en tenant la poésie hors de l'eau »  
Paul Valéry, *Rhumbs*

Simon Nora raconte : « Nous sommes couchés dans une grotte qui surplombe une vallée de la forêt d'Arbonouse. En contrebas, des explosions et des lueurs d'incendie situent les villages qui brûlent. Nous resterons une semaine dans cette grotte, coupés de tout ravitaillement, plus faibles de jour en jour...<sup>1</sup> » Le capitaine Goderville, qui commandait les hommes du maquis sur le front le plus exposé de la *République Libre du Vercors*, la ligne de crête du nord-est, a dû céder aux *gebirgsjäger* après plusieurs jours de résistance acharnée. Au cœur du massif, des supplétifs caucasiens, les fameux *Mongols*, tombés du ciel dans des planeurs, mettent depuis plusieurs jours la région à feu et à sang. Quand le commandement du maquis a donné l'ordre de dispersion, le 23 juillet 44, Goderville s'est réfugié dans la Grotte des Fées, au-dessus de la vallée de la Vernaison. C'est là qu'il révèle à Simon Nora son identité : Jean Prévost, l'écrivain. « Il pense que nous allons mourir. Son seul regret est de ne pouvoir mettre la dernière main à son manuscrit sur Baudelaire, laissé en garde, à quelques kilomètres de là, entre les mains de Claude<sup>2</sup>. Et de cette minute, il ne me parlera plus que de Stendhal, jusqu'à ce que nous nous séparions. » Quelques heures plus tard, le 1<sup>er</sup> août, alors qu'ils tentent de rejoindre un autre maquis pour continuer la lutte, Jean Prévost et quelques camarades sont surpris par une patrouille allemande au débouché des gorges d'Engins et ils tombent sous les balles. Un an auparavant, il écrivait : « ...il reste un *honneur* éternel qui est l'affirmation, par chacun, de son *identité morale*<sup>3</sup> ».

Pas un regret ne m'importune  
Je suis content de ma fortune  
J'ai bien vécu.  
Un homme qui s'est empli l'âme  
De trois enfants et d'une femme  
Peut mourir nu<sup>4</sup>.

### *L'amateur de poèmes*

Quand on évoque Jean Prévost, on pense rarement à la poésie. Dans ce domaine, il s'est d'abord mis au service des autres. Ses premières traductions (Lorca, les poètes chinois), remontent à 1935 ; il les rassemble en 1940 dans *L'amateur de poèmes*<sup>5</sup>, titre emprunté au texte qui conclut l'*Album de vers anciens* de Valéry. Les courts essais qu'il y donne pour chacune des langues auxquelles il s'est affronté sont aussi intéressants que les traductions elles-mêmes. Outre le plaisir de lecture dû à son sens aigu de la formule (sur Edwin Arlington, par exemple : « Tout Zola, tout Érasme, tout Verlaine en quatorze vers »), ses notations sont souvent remarquables

---

<sup>1</sup> Simon Nora, Préface à *Derniers poèmes* (Gallimard, 1990).

<sup>2</sup> La seconde épouse de Jean Prévost.

<sup>3</sup> Note marginale sur *Rhumbs* de Paul Valéry, in *Marginalia, Rhumbs et autres* (Léo Scheer, 2006).

<sup>4</sup> Jean Prévost, Extrait du « Petit Testament » (En mer, 12 juin 1940), in *Derniers poèmes*, op. cit.

<sup>5</sup> Jean Prévost, *L'amateur de poèmes* (Gallimard, 1940 - rééd. 1990), op. cit.

– ainsi de l'introduction à la poésie latine, ou bien ceci, à propos de l'anglais : « Cette langue n'a pour ainsi dire point d'armature grammaticale. Un tel caractère rend la prose plus facile à traduire, mais il accroît immensément la difficulté de traduire les vers. » – à quoi acquiescera qui s'y est essayé. Il y montre une insistance frappante sur les questions formelles (mesure, rythme, accent etc.), déplorant qu'elles soient alors négligées. Il faut replacer ce constat dans son époque ; sans doute visait-il l'hégémonie du vers libre, le relâchement et la facilité que celui-ci induisait. C'est par souci de la forme que Prévost restait attaché à la prosodie classique. Ainsi, tout en reconnaissant le génie de Claudel (« sa puissance n'a eu d'égale que celle de Hugo »), il écrit : « Je ne vois pas du tout ce que son verset dit de plus que sa prose. Les pages de *Connaissance de l'Est* sont poésie au même titre que ses *Odes* ». Et il ajoute cette remarque qui ouvre un champ de réflexion toujours actuel : « Si le vers, tel qu'il l'entend, ne sert qu'à mesurer le souffle humain, la ponctuation suffit à cet emploi ». A contrario, il loue Valéry : « une exception heureuse, éclatante, en faveur du classicisme ».

De façon inattendue, celui qui fut un brillant intellectuel témoigne comme traducteur d'un intérêt marqué pour la poésie populaire, y compris la chanson. Le terme *populaire* ne doit pas tromper : « En Espagne, comme en France, populaire est le contraire de vulgaire ; la poésie populaire est l'amie du mystère, de l'image hasardeuse, de l'extrême brièveté ». L'essentiel de ses traductions concerne des auteurs proches de cet idéal : « distiques populaires » (du grec moderne), chansons latines du Moyen Âge, épigrammes italiennes, chansons espagnoles, épitaphes de *Spoon River*, poèmes de Garcia Lorca (qui est, pour Prévost, le modèle absolu), de Brecht, et même de Robert Frost. Dans ce registre, ses traductions sont souvent excellentes.

#### LE PAUVRE B.B.

Moi, Berthold Brecht, je viens des forêts noires.  
Ma mère vint, quand j'habitais son corps,  
Dans les cités : le froid des forêts noires  
Sera en moi jusqu'au jour de ma mort.

Dans la cité d'asphalte, ma patrie,  
Je prends d'abord les derniers sacrements,  
Journaux, tabac, un verre d'eau-de-vie.  
Roublard, rossard, et après tout, content.  
(...) <sup>6</sup>.

ou celle-ci, pour le plaisir :

#### PRIÈRE

Je voudrais bien être avec vous  
Comme sont les pieds de Jésus :  
L'un dessous et l'autre dessus  
Entre les deux, un petit clou <sup>7</sup>.

Lorsqu'il s'attache à la « grande poésie », Horace (« Personne n'a été plus traduit qu'Horace. Pourtant les magistrats en retraite, les professeurs en activité, les poètes en éruption, chacun avec ses ressources, y ont échoué. Il y avait là un problème qui m'attirait plus que la poésie

<sup>6</sup> Berthold Brecht, traduit de l'allemand.

<sup>7</sup> Copla traduite de l'espagnol.

d'Horace... »), Goethe, Hölderlin, et même, malgré quelques réussites, les poètes chinois, le traducteur semble moins à l'aise.

Un autre intérêt de *L'amateur de poèmes* est ce que Jean Prévost laisse entrevoir de lui, parfois clairement (« Plus d'une vocation a dû naître devant Frost heureux de son livre, et j'en regrettais, au milieu de mon âge, d'être seulement un traducteur et un serviteur des poètes »), plus souvent de façon oblique. Ainsi des pages où, parlant de Frost, il s'attache à son physique, à ses gestes, comme il le ferait d'un personnage de roman : pour l'auteur de *Plaisirs des sports*, le corps est une création personnelle ; il trahit l'être, il participe à l'écriture et, pour le lecteur, il contribue au sentiment du livre (« Ses images, si justes qu'elles donnent au lecteur un brusque plaisir physique »). Ainsi aussi de certains propos attribués à Frost, qui dessinent un autoportrait idéal de Prévost : « le vrai problème, le seul, c'est de sauver la dignité humaine » – comment ne pas penser à son futur engagement dans le Vercors ?

### **Poète de circonstance**

Il faut le traumatisme de juin 40 pour que Prévost se risque à écrire de la poésie. La détresse de la défaite, qu'aucune philosophie ne peut dominer (« Aucun raisonnement de sagesse, malgré mon Épicète et mon Marc-Aurèle<sup>8</sup>... »), il en demande consolation à cette « pauvre ruse aveugle », la poésie. Le premier poème est daté du 11 juin 1940, alors qu'il est au Havre sous les bombardements ; le dernier, de Noël 43 : il est alors à Coulevie, au pied de la Chartreuse. Quelques mois plus tard, il s'installera avec sa famille aux Valets, près de Saint-Agnan, au cœur de la « forteresse naturelle » du Vercors, pour être sur les lieux du soulèvement attendu. Durant toute cette période, il travaille essentiellement à sa thèse sur Stendhal<sup>9</sup> puis à son essai (inachevé) sur Baudelaire. Ses poèmes sont le fruit d'une effusion dictée par les circonstances. Ceux qui nous sont parvenus, une grosse poignée, adressés pour l'essentiel à sa femme Claude, avaient une fin intime ; peut-être ne les aurait-il pas publiés – « En poésie, je ne suis qu'un artisan<sup>10</sup> ». Ils ne le furent qu'un demi-siècle plus tard, sous le titre *Derniers poèmes* ; ce sont aussi les premiers.

Prévost les compose dans le respect des règles classiques ; on n'y trouve aucune des audaces de la modernité : le vers libre, la libération des images prônée par le surréalisme, les recherches formelles de Reverdy, etc. – Valéry est son maître. Mais son oreille est sûre – on pense parfois aux traductions grecques de Marguerite Yourcenar : « Sa force est dans son dos, sa vitesse en ses bras / Le talon qui se lève aide au poing qui tournoie... » –, et il sait à l'occasion précipiter une image audacieuse, telle cette vision presque abstraite d'un bombardement sur la Manche : « Le haut volcan de neige à quatre taches noires / Jaillit... », ou façonner un vers d'une simplicité parfaite mais qui touche étrangement : « Une mouette vole au-dessus des chevaux... ». Sa voix véritable, étouffée par l'événement, relevait sans doute d'un registre plus modeste et plus familier, proche de cette poésie populaire qu'il n'a eu de cesse de défendre comme traducteur : « Ni pain, ni viande, ni charbon / Vingt grammes de beurre au coupon... ».

### **Le disciple de Valéry**

<sup>8</sup> Cité par Claude Roy, « Jean Prévost et la poésie », Introduction aux *Derniers poèmes*, op. cit.

<sup>9</sup> Jean Prévost, *La création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain* (Sagittaire, Marseille, 1942 - rééd. Mercure de France, 1951 et Folio essais 1996) et *Essai sur les sources de Lamier* (Imprimeries réunies, Lyon, 1942)

<sup>10</sup> Jean Prévost, « Préface » à *L'amateur de poèmes*, op. cit.

Élève à l'École Normale Supérieure, Jean Prévost avait recopié intégralement *La Soirée avec Monsieur Teste* et il la connaissait par cœur<sup>11</sup>. Il restera toute sa vie fasciné par Valéry. Il lui consacre ses premiers articles littéraires ; il ne cessera de le lire, de le commenter, de le méditer – il a peu d'idée neuve, dit-il, qu'il ne se demande : « Qu'en pense M. Teste ?<sup>12</sup> » En 1943, il conçoit un ouvrage ambitieux sur *La pensée de Valéry* (titre repris d'une plaquette de 1926), dans lequel il envisage de « reclasser par sujets toutes les pensées<sup>13</sup> » de l'auteur de *Tel quel*. À cette fin, il annote une édition de luxe de *Rhumbs*<sup>14</sup> qu'on ne découvre que 40 ans plus tard, à l'occasion d'un classement de sa bibliothèque. Parmi ces 350 notes, très peu concernent la poésie ; il est symptomatique que Prévost n'ait pas annoté le début du livre, qui rassemble des poèmes en prose : en Valéry, c'est surtout le penseur qui l'intéresse. Pour autant, le poète n'a pas été sans influence sur lui, d'une part en formant sa sensibilité (il lui doit en grande partie son attachement aux formes traditionnelles : il a, comme son maître, une *certaine vision* de la poésie), d'autre part dans le domaine de la critique.

Valéry avait défini le poème comme « une hésitation prolongé entre le son et le sens<sup>15</sup> ». Prévost y revient à plusieurs reprises. Ainsi, à propos de la querelle sur la « poésie pure » déclenchée au milieu des années vingt par un mot hâtif de l'auteur de *Charmes*, il note que « ...tout le monde tombe d'accord pour reconnaître l'influence des sons sur le sens d'une phrase. (...) Mais personne n'a remarqué (...) que le sens lui aussi réagit sur le son. (...) L'harmonie a beaucoup plus de chances de se produire quand un vers est riche de sens ?<sup>16</sup> ». Il en donnera plus tard un exemple éclatant : « Godefroy de Bouillon sonne tout différemment d'un pot froid de bouillon. Et cette différence ne tient pas à la supériorité du *g* sur le *p*, mais à la prise de Jérusalem par les Croisés.<sup>17</sup> » Prévost défend cette dualité contre Valéry lui-même, qui semble parfois faire la guerre au sens en faveur des sonorités – Prévost parle de ses « vers obscurs et délicieux » ; c'est, écrit-il malicieusement, en homme « sûr de ne jamais manquer de pensée... » C'est un débat plus que jamais actuel. La modernité (surtout en France) a eu tendance à privilégier le son au détriment du sens – ou, si l'on veut, la liberté des mots au détriment de la pensée. Que l'on songe à Dada, à certains procédés surréalistes, aux lettristes ou, dans le sillage des arts plastiques, à la résurgence contemporaine d'un avatar du dadaïsme. Ce qui manque à tous ces messieurs, disait Engels, c'est la dialectique...

Comme critique, Prévost s'est intéressé très tôt aux composantes formelles de la littérature. C'est l'une des spécificités de son approche. À l'occasion de sa thèse sur Stendhal, il a développé des techniques d'analyse « parallèles » à celles de Valéry, qui occupe depuis 1937 la chaire de Poétique au Collège de France. Et, quand il entreprend son essai sur Baudelaire, il reconnaît sa dette à son égard : « vos méthodes (votre *poetic principle*) sont d'une valeur si générale, d'une si haute portée, qu'elles éclairent ce qui est le plus loin de vos œuvres<sup>18</sup> ».

### ***L'essai sur Baudelaire***

<sup>11</sup> Michel Jarrety, Préface aux écrits de Jean Prévost sur Valéry, in *Marginalia*, op. cit.

<sup>12</sup> Lettre de Jean Prévost à Paul Valéry d'octobre 1941, in *Marginalia*, op. cit.

<sup>13</sup> Note marginale sur *Rhumbs* de Paul Valéry, in *Marginalia*, op. cit.

<sup>14</sup> Paul Valéry, *Rhumbs* (Le Divan, 1926, repris dans *Tel Quel*, Gallimard, 1941). Il s'agit d'un choix de fragments prélevés dans les *Cahiers*.

<sup>15</sup> Paul Valéry, *Rhumbs*, in *Tel Quel*, Œuvres, t. II (Gallimard / La Pléiade, 1960, p.637).

<sup>16</sup> Jean Prévost - « Les idées de Paul Valéry » (*NRF*, fév. 1926 - repris dans *La Pensée de Paul Valéry*, Fabre, Nîmes, 1926, puis dans *Marginalia Rhumbs et autres*).

<sup>17</sup> Note marginale sur *Rhumbs* de Paul Valéry, in *Marginalia*.

<sup>18</sup> Lettre de Jean Prévost à Paul Valéry de fin mai 1943, in *Marginalia*, op. cit.

L'œuvre critique de Prévost est variée : des essais sur Montaigne, les Épicuriens français, Valéry, Stendhal, outre de nombreux articles en revues, dont le mythique numéro de *Confluences* sur *Les problèmes du roman* (1943), qu'il a coordonné. Son *Baudelaire* est la seule étude d'ampleur qu'il ait consacrée à la poésie. Elle a failli être perdue. Le 22 juillet 44, au lendemain de la dispersion du maquis du Vercors, Claude Prévost quitte le chalet des Valets pour se réfugier au hameau de la Chabertière, à quelques kilomètres de là, en emportant le manuscrit qu'elle avait en garde. C'est alors que se produit un incident qui aurait pu être dramatique : « Au moment où le petit groupe (...) parvenait au hameau, on entendit arriver, en chantant, une patrouille allemande. Dans la précipitation, la valise, dans laquelle se trouvait, notamment, le manuscrit, était restée dans un fossé, mais elle devait, miraculeusement, être récupérée intacte, le surlendemain.<sup>19</sup> ». Quand l'essai fut publié après-guerre par son ami Pierre Bost<sup>20</sup>, il ne restait que deux ou trois pages à rédiger et l'ordre de quelques chapitres à fixer ; peut-être Prévost en eût-il aussi limé çà et là l'expression ; défauts minimes, d'autant que sa vivacité d'écriture était remarquable, comme le prouvent les notes marginales sur *Rhumbs* : sa pensée y jaillit tout armée, vive et flexible.

Le choix de Baudelaire comme sujet d'étude n'allait pas de soi. Le premier mouvement le poussait vers Hugo, « la poésie même ». Mais pour arracher celui-ci « à ses détracteurs et à ses dévots » et analyser son art en détail, en particulier ce qu'il appelle « la loi du retard » entre l'évènement et le poème (qu'on songe aux quatre ans séparant la mort de Léopoldine de la composition de *Demain dès l'aube...*), il aurait eu besoin de consulter les notes et la correspondance du poète, alors partiellement indisponibles. Il a ensuite pensé à Rimbaud (« Hugo est le vin dont Rimbaud est l'alcool »), puis à Gérard de Nerval, dont il déplore qu'il soit « un prétexte à majuscules plutôt qu'un objet d'examen », projet qu'il eût sans doute repris s'il avait vécu. « J'ai donc étudié Baudelaire... »

L'un des aspects marquants de cette étude, c'est qu'elle emprunte très peu à la biographie : « On a discuté pour savoir à qui s'adresse *L'invitation au voyage* ; le biographe, appuyé sur les dates et l'architecture du livre, pourra répondre : à Marie. Le critique occupé seulement de poésie trouvera la question sans intérêt ». Prévost s'appuie donc presque exclusivement sur l'œuvre : *Les Fleurs du Mal* et les *Petits poèmes en prose* principalement, mais aussi les récits (*La Fanfarlo*), les essais (*Les paradis artificiels*) et les journaux intimes (*Fusées, Mon cœur mis à nu*). On pourrait craindre un essai aride, ingrat, voire jargonneux. Il n'en est rien. Cette pensée méthodique, démonstrative, d'une grande clarté, est traversée de fulgurations, de bonheurs de langue (on y retrouve son génie de la formule : « le coup de foudre de l'antipathie... »), et elle est égayée de nombreuses citations de poèmes. Le sérieux de l'analyse n'y exclut pas l'humour : « Goya, homme d'un pays où l'on frit à l'huile, n'a jamais mis ses damnés à bouillir. Au contraire, Brueghel le drôle et son fils Brueghel d'Enfer ont mis dans de vastes chaudières de leurs visions infernales des damnés qu'on voit grouiller sous le couvercle rond... » S'il est toujours au plus près de son sujet, la *création et l'inspiration poétiques* chez Baudelaire, cet essai en déborde largement par l'ampleur des analyses, qui en font un véritable traité de poétique appliqué. Il est impossible de le résumer en quelques paragraphes – et il y aurait de l'outrecuidance à se mettre en position de critique devant un critique tel que Prévost. Je me contenterai de signaler certains traits de sa méthode et de présenter quelques analyses qui ouvrent un champ de réflexion plus vaste que leur objet immédiat.

### ***La poésie comme transfiguration***

<sup>19</sup> Roland Bechmann [gendre par alliance de Prévost], « Avant-Propos » à *Marginalia*, op. cit.

<sup>20</sup> *Baudelaire* (Le Mercure de France, 1953 - rééd. 1964), dont sont extraites les citations non référencées.

On regarde aujourd'hui Théophile Gautier avec condescendance, si bien qu'on s'étonne parfois de la dédicace des *Fleurs du mal*. Par la longue-vue d'un siècle et demi, notre vision de l'apôtre de l'art pour l'art est partielle et trouble. Le « poète impeccable » de la *Comédie de la mort* a pourtant exercé une influence considérable sur Baudelaire au moment où le torrent romantique semblait se tarir. Dans les années 1840, Lamartine, Hugo, Musset, Vigny se taisent ; Sainte-Beuve s'occupe de critique ; « Gautier seul publie des poèmes de valeur ». C'est le poète auquel se mesurer, l'aiguillon qui excite le jeune Baudelaire à devenir lui-même. Il s'en nourrit et s'en inspire : dans *Les Fleurs du mal*, Prévost a recensé plus de soixante-dix imitations ou réminiscences de Gautier, toutes relatives à des poèmes que Baudelaire a lus étant jeune. Certains thèmes qui nous semblent typiquement baudelairiens sont déjà présents chez Gautier : l'attrait du « *mundus muliebris* »<sup>21</sup> ; la vision d'un Paris froid, enfumé, maladif ; et même la nostalgie des mers du Sud, où pourtant Gautier n'est jamais allé... Une autre influence déterminante est celle de Balzac : Prévost montre que Baudelaire adopte et amplifie sa théorie des correspondances, et qu'Hoffmann et Swedenborg « ne feront que compléter Balzac ». Puissante illustration du fait que nul ne naît de rien et qu'on n'écrit pas sans les autres.

La recherche des sources s'étend aux œuvres d'art, qui ont été déterminantes dans la formation esthétique de Baudelaire. Prévost affirme ainsi, avec une certaine audace, que c'est de Delacroix, sa principale référence picturale, que vient le classicisme du poète. Mais plus que les peintres, plus même que Delacroix, ce sont les gravures anciennes dont il faisait collection<sup>22</sup>, en particulier celles de Goya (dont il ne connaissait pas la peinture) qui l'ont surtout influencé. Il ne se contente pas d'y puiser l'anecdote, il rivalise avec l'artiste, y ajoutant ce qu'aucun tableau ne peut donner, « une suite et une progression d'effets ». La source du poème n'est que « le grain étranger autour duquel se forme la perle ». Prévost explicite ainsi la méthode de composition du poème : une brève description de l'œuvre d'art, précédée d'une courte mise en situation, souvent imaginaire, et suivie d'une interpellation intime qui permet au poète de s'introduire dans la scène, d'en faire une allégorie de sa propre vie. « Et moi ? » semble son cri intérieur devant chaque image, chaque spectacle qui le frappe – il entre presque toujours dans ses comparaisons. Par ailleurs, il amplifie et multiplie le poème au moyen d'un faisceau de correspondances afin de parler à tous les sens ; ainsi des parfums, si importants chez lui, irremplaçables vecteurs des souvenirs car, comme eux, « sensation sans lieu ni forme ».

S'il ne réduit pas le poète à sa vie, Prévost ne le désincarne pas pour autant. Il rappelle par exemple sa difficulté à écrire, qu'il résume de façon saisissante : « vingt vers et quatre pages de prose par mois, telle est la moyenne de travail de Baudelaire pendant ses vingt ans de fécondité ». Sa vie est une lutte continuelle contre la paresse, l'attrait du plaisir, le démon de la dispersion ; la recherche d'une forme parfaite suppose d'y consacrer « ces quelques heures de travail par jour sans lesquelles le style devient banal et l'imagination se fane ». Il en a conscience très tôt ; les *Conseils aux jeunes littérateurs* qu'il rédige à 25 ans, alors qu'il n'a presque rien écrit<sup>23</sup>, semblent à son propre usage. Prévost souligne par ailleurs les sentiments complexes qui agitent Baudelaire – l'écrivain, non l'homme. Il met magnifiquement en évidence sa versatilité, ce qu'il appelle son « mimétisme », sensible dès les *Salons* où il s'insinue « comme une lame mince et souple » dans le cœur des peintres les plus divers qu'il analyse. Comme poète, Baudelaire s'empare tour à tour de thèmes opposés, l'horreur et l'amour par exemple, et il se les approprie (*Et moi ?*) : « Il y a dans son esprit quelque chose qui rappelle les animaux à sang variable, le caméléon... ». Dans cet homme « où s'enchevêtraient intimement

<sup>21</sup> « Le monde de la femme ».

<sup>22</sup> On connaît son « culte des images » : « ma grande, mon unique, ma primitive passion » (*Mon cœur mis à nu*).

<sup>23</sup> Notons que Jean Prévost a écrit une postface à ce texte : *Traité du débutant* (Hazan, 1929, rééd. Joseph K, 2011). Il n'était alors guère plus âgé que le Baudelaire des *Conseils aux jeunes littérateurs*...

les contrastes », dans cette âme « désunie et éparse », Prévost décèle une profonde angoisse, et même une haine de soi.

Cette versatilité est à rapprocher de ce que Prévost nomme le « Fiat poétique », c'est-à-dire le décret par lequel Baudelaire, dans un effort de transfiguration, fait sien tel ou tel sentiment qui lui est étranger : par exemple en anoblissant une chose vile (un cadavre), ou en magnifiant un paysage urbain jusqu'alors considéré sans charme. Ce qui soulève naturellement la question de la sincérité. En poésie, dit Prévost, celle-ci n'est pas une vertu : « Les sincérités des sentiments vifs (...) peuvent donner à la prose un mouvement neuf et contagieux ; elles ne valent rien dans les formes réglées de la poésie ». C'était abattre un préjugé tenace qui, forme réglée ou non, imprègne toujours les consciences : on exige du poète qu'il soit véridique ; on veut à toute force que Cendrars ait pris le Transsibérien et qu'Aragon ait aimé follement Elsa... Mais, souligne Prévost, de la vérité des femmes que Baudelaire a aimées, presque rien ne subsiste dans les poèmes de la maturité. Ainsi de Madame Sabatier : il n'y a mis que « le contraire de lui-même ». C'est que le poème a son propre mouvement, qui diffère de celui de la vie. Belle clairvoyance de la part d'un écrivain qui n'avait pratiqué la poésie que de façon oblique, par la traduction.

### *La matière du poème*

La grande originalité de Prévost est son attention à la matière du poème. Il ne se contente pas de regarder l'œuvre de l'extérieur ; il met les mains dans la machine ; il essaie de démonter le moteur poétique pour « voir comment cela fut fait »<sup>24</sup>. Dans un texte de 1930, il avait ainsi défini la notion de « critique créatrice » : « ...ces réflexions préliminaires qui guident dans leur œuvre les auteurs les plus conscients, un Poe, un Baudelaire, peut-être un Mallarmé, certainement Valéry lui-même ; ce genre qu'entendait certainement Oscar Wilde lorsqu'il disait : " L'imagination imite ; la critique seule invente " »<sup>25</sup>. Le rôle du critique, à l'instar du mécanicien, est d'en rendre raison – en explicitant aussi ce qui reste inconnu à l'auteur lui-même. De cette partie de l'essai, je donnerai trois exemples pour en faire sentir la richesse : à propos de la rime, du souffle et du rythme.

« Les profanes jugent futiles les discussions sur la rime », note Prévost : ceux-là passeront ce paragraphe. Beaucoup de poètes cherchaient alors (et chercheront plus tard) la variété dans l'allure et, dans le choix des sonorités, la richesse, voire l'inouï (Mallarmé). Ce n'est pas le cas de Baudelaire, qui a fréquemment recours à un dispositif pauvre, celui des rimes plates (aa-bb-cc). Dans une préface abandonnée des *Fleurs du Mal*, il disait vouloir répondre (entre autres) « aux immortels besoins de monotonie... » De même, sans refuser les rimes riches qui se présentent (églogue / astrologue...), Baudelaire ne les recherche pas spécialement : il veut rester maître de son poème. Prévost souligne que « vouloir des rimes riches c'est accepter que la rime dirige le poète dans son choix des idées et des images ». Remarque qui rappelle une anecdote à propos d'Aragon, revenu à la prosodie classique sans avoir rien perdu de sa folle inventivité, que l'on a surpris à disposer des rimes en colonnes durant une réunion du Comité central du PCF en vue d'un poème dont il ignorait peut-être encore de quoi il parlerait...

Quelques pages étonnantes traitent du souffle dans la composition et la diction des poèmes. Prévost note que tous les sons ne sont pas égaux : certaines consonnes exigent « de grandes dépenses de souffle » ; en fin de vers, les e muets se prolongent un instant dans une effusion d'air, comme « le léger soupir de l'orgue quand les doigts ont quitté les touches », au contraire des syllabes masculines, qui se ferment brusquement en retenant l'air dans les poumons. En

<sup>24</sup> Claude Roy, « Jean Prévost et la poésie », Introduction à *Derniers poèmes*, op. cit.

<sup>25</sup> Note sur *Variété II* de Paul Valéry, NRF, févr. 1930, repris dans *Marginalia*, op. cit.

lisant ceci, on se demande tout à coup si la distinction classique des rimes masculines et féminines, qu'on croyait relever du plaisir de l'œil, n'avait pas une base plus objective... Prévost analyse en détail quelques poèmes *de ce point de vue* : celui du comédien qui doit les dire à voix haute en réglant ses prises d'air et ses dépenses de souffle afin d'arriver sans suffocation au vers final où, si le poème est bien réglé, il trouvera « le bonheur apaisé d'une respiration égale, pareil à la joie limpide du coureur après la course ». Dans la même veine, on lit quelques assertions étonnantes, dont la pertinence scientifique serait à vérifier, mais qui témoignent de la volonté de Prévost d'inscrire les poèmes dans le champ du physique. C'est ainsi qu'il rapporte la prosodie classique à la marche du corps humain : « l'alexandrin, qui se dit tout haut en quatre secondes environ, représente dans notre langue la mesure d'une haleine » – la seconde elle-même, note-t-il par ailleurs, a été choisie d'après notre pouls. De même, il constate que le lecteur aura tendance à régler l'octosyllabe sur l'haleine et qu'il sera donc dit *relativement* plus lentement que l'alexandrin. Le fond de sa pensée est qu'à la suite de multiples essais menés plus ou moins au hasard, « les formes fixes de la poésie se sont modelés sur nos rythmes intérieurs ». Sans doute ne faut-il pas prendre cette assertion au pied de la lettre (l'homme est partout le même et chaque langue a sa propre métrique), mais l'existence d'un rapport de la prosodie à notre corps est en soi une idée stimulante.

Quant au rythme, il est pour Prévost essentiel à la poésie : « un beau rythme est la loi des lois et peut se moquer même de la beauté des images ». Pour le démontrer, il se fait à plusieurs reprises l'adepte de la méthode expérimentale aux dépens de certains poèmes de Baudelaire (*Recueillement* par exemple : « Sois sage, ô ma douleur... ») : il procède à des modifications qui ne touchent ni aux idées ni aux images, mais qui brutalisent et gâtent les vers sous couvert d'y supprimer les répétitions, les pléonasmes, les gaucheries, le *vague* (tout ce qu'un critique « féru des règles classiques » condamnerait – ou a condamné : « la plupart de ces remarques ont été réellement faites »).

Un étrange sentiment saisit le lecteur contemporain. Il y avait une science de la rime, du souffle, du rythme, de l'harmonie, un riche dépôt de savoirs lentement accumulés pendant six siècles : tout a été presque oublié en cent ans. Prévost, qui pensait que les poètes se révèlent dans les difficultés, déplore que les modernes (ceux de l'entre-deux-guerres) n'aient plus le souci des formes. Les règles ont assurément des vertus d'invention. Toute contrainte, aussi arbitraire soit-elle (et, malgré leur régularité arithmétique et leur beauté formelle, les formes classiques le sont évidemment), toute contrainte est une machine à inventer – ce qu'a encore prouvé l'OULIPO. Pour autant, comment revenir aux formes traditionnelles ? Elles sont toujours pratiquées, y compris par des poètes reconnus ; mais, sauf exception, ces pratiques me convainquent mal et, pour tout dire, me semblent aujourd'hui artificielles. On y trouve rarement la justesse de composition, l'éclat de l'invention, la nouveauté qui seuls pourraient justifier d'enfermer la poésie dans ces vieux corsets. Mais la maîtrise des sonorités et du rythme n'est pas réductible à la prosodie classique. Bien que beaucoup de poètes ne comptent pas leurs vers, que la notion même de *vers* soit devenue douteuse, la problématique reste actuelle. Il n'y a plus de règles collectives, tout est licite, et l'on voit pourtant de nombreux poètes se plier à une certaine régularité, s'inventer des rythmes personnels, créer des formes nouvelles qui allient mesure et liberté, substituant ainsi à l'arbitraire désuet des formes anciennes un arbitraire tout personnel<sup>26</sup>.

« *Le cœur du cœur de l'œuvre brisée net* » ?

<sup>26</sup> Paul Louis Rossi par exemple : cf. le dossier de la revue *Nu(e)* qui lui est consacré.



Adrienne Monnier disait de Jean Prévost qu'il avait « un tempérament d'encyclopédiste ». Il a tout abordé : romans, nouvelles, récits, théâtre (une pièce inédite), essais (littéraires, historiques, politiques, et même psychologiques), pamphlets, brochures d'éducation populaire, chroniques, outre un millier d'articles de presse. Cette activité foisonnante, il ne la considérait que comme un entraînement, au sens sportif du terme, en vue de ce qui devait être son œuvre. Il avait un jour déclaré à André Chamson qu'il serait un écrivain « d'après la quarante année »<sup>27</sup> – il est mort assassiné à 43 ans. Il n'avait abordé la poésie que tardivement, comme traducteur d'abord, puis comme essayiste ; ses propres poèmes relèvent moins d'une démarche littéraire que d'une réaction de survie face au drame de la défaite. Qu'en aurait-il été s'il avait survécu à la guerre ? Au-delà de la poursuite d'une activité critique (sur Nerval par exemple), aurait-il fait œuvre de poésie ? C'est ce que suggère Claude Roy, qui écrit que la poésie constitue « le cœur du cœur de l'œuvre brisée net »<sup>28</sup> ? Je n'en suis pas sûr, mais qui peut le dire ?

---

<sup>27</sup> André Chamson, lors de l'inauguration de l'exposition Jean Prévost à l'Institut Pédagogique National, rue d'Ulm, le 6 octobre 1965 (repris in *Aujourd'hui Jean Prévost* n°15, 2014).

<sup>28</sup> Claude Roy, « Jean Prévost et la poésie », Introduction aux *Derniers poèmes*, op. cit.