

# Le poète de l'âme

par

**Jean AUDARD**

La tradition et la révolution ont toujours été d'accord, dans la poésie française, pour écarter assez résolument, sinon consciemment, toutes les formes poétiques ne relevant pas d'une manière quelconque (et, par exemple, par réaction) de la « poésie du cœur » ou de la « poésie de l'intellect ». Pour les classiques comme les romantiques, les parnassiens comme les symbolistes, il demeure entendu que la poésie constitue essentiellement une technique d'expression objective, que cette technique prenne comme objet des sentiments ou des idées, ou qu'elle s'attache, comme chez Mallarmé, au langage même. Que ce soit par l'une ou l'autre de ces méthodes, la poésie française, sauf en quelques géniales exceptions, ne laisse aucune place à la subjectivité. Encore ces exceptions sont-elles plutôt des poèmes, voire des vers isolés, que des hommes : *Harmonie du Soir* et non Baudelaire ; « *Mon cœur qui dans les nuits parfois cherche à s'entendre...* » et

non Mallarmé. Quant à la réaction contre toute notre tradition poétique que représente Rimbaud, et à sa suite le surréalisme, elle n'a pas ajouté une nouvelle dimension poétique aux deux dimensions dans lesquelles se mouvaient les « poètes de la nature ». La « troisième dimension », cette *poésie de l'âme* qui est par essence quelque chose d'indéfinissable sinon par ce qu'elle n'est pas, n'apparaît vraiment dans la poésie française comme une dimension autonome de la poésie qu'avec Milosz.

J'entends bien qu'il faut m'expliquer encore un peu sur ce point. Non seulement chez Baudelaire et chez Mallarmé, mais chez Hugo ou Racine, chez Musset ou Malherbe, on trouve mille vers où, derrière l'intention d'objectivité, brille la lueur d'une inspiration venue de bien au delà. « *La fille de Minos et de Pasiphaé* » n'est pas seulement une expression heureuse, il y a dans ces vocables, et même si l'on ignore le mythe légendaire, le passage d'un mystère. Si, de même « *la reine Karomama des très vieux temps* » ou le « *cimetière étrange de Lofoten* » ne sauraient se passer des espaces ouverts à l'imagination par l'exotisme des noms, ce lien essentiel entre la musicalité du langage et l'émotion poétique n'est chez Racine ou chez les romantiques qu'un à côté de l'intention dramatique ou de l'effusion lyrique, alors que chez Milosz la poésie règne seule dans son mystère et sa pureté.

Bien que Milosz, à la différence de tous les grands poètes du début de ce siècle, n'ait pas subi apparemment, ni consciemment, l'influence de Mallarmé, comment ne pas sentir, dès les premiers poèmes de 1899, la prodigieuse concordance entre les intuitions des « *Décadences* » et surtout des « *Sept Solitudes* », et la définition-programme que, dès 1884, Mallarmé avait donnée de la poésie : « *l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence* » ? Et Mallarmé ajoutait cette formule, que Milosz eût peut-être approuvée en 1906, mais qu'il devait rejeter plus tard comme démoniaque : « elle doue ainsi d'authenticité notre séjour, et constitue la seule tâche spirituelle ».

\*

\* \*

Ce « *sens mystérieux des aspects de l'existence* », c'est la signification profonde de *Karomama* ou de *Lofoten*, du *Vieux jour* ou de *La berline arrêtée dans la nuit*. Pour le lecteur qui ne voudrait y voir qu'images pittoresques ou méditations romantiques, ces poèmes seraient presque ridicules.

... il est ridicule et triste d'aimer la reine Karomama.

Mais tout devient, non certes plus clair, mais plus profond si, dans l'intimité de notre moi, peu à peu l'unisson de la musique, des images et de ce halo de signification qui entoure les mots fait de Karomama, non plus une reine d'Égypte d'une ancienne dynastie, ou de Lofoten un cimetière de pêcheurs norvégiens, mais une présence spirituelle où se reconnaît une partie de notre être. Ici le destin se trouve confronté avec notre existence transitoire et contingente, mais ses instruments ne sont plus les grands symboles mythiques et dramatiques – Oreste, Œdipe ou Tête d'Or – mais des objets concrets et très simples : la momie d'une jeune reine de 3 000 ans, un cimetière qui n'est qu'un nom (Milosz ne vit jamais, dans la « réalité », les îles Lofoten) mais dont tous les détails apparaissent au visionnaire extraordinairement précis. De même, dans les poèmes de la quarantième année, alors que la technique de Milosz aura considérablement évolué, c'est cette présence du destin qui marquera de son sceau *le premier tombereau du matin (La Charrette)* ou le jardin de Saint-Julien-le-Pauvre (*Les Terrains vagues*).

Si, ainsi que nous l'avons marqué, la dimension de la création poétique de Milosz n'est pas, alors, habituelle aux poètes français, il est un nom, dans ce Paris des premières années de notre siècle, ce Paris sinistre et mystérieux de la « belle époque », dont aujourd'hui, cinquante ans plus tard, nous ne pouvons manquer de rapprocher l'auteur des « *Solitudes* ». Marqué comme Milosz par le signe de la solitude et du génie, Rainer Maria Rilke découvrait alors aussi, après des expériences mineures qui ne sont pas sans rappeler les « *Décadences* », que la poésie va du concret vers le destin – un destin qui, à ce moment, n'avait pas plus pour Milosz que pour lui la figure d'un dieu personnel et providentiel.

\*  
\* \*

Il y a une grande différence, à la fois de technique et d'inspiration, entre les poèmes des *Solitudes* et ceux regroupés en 1920, notamment ceux réunis sous le titre *La Confession de Lemuel*. Ces poèmes, définitivement débarrassés de l'attirail un peu artificiel du symbolisme littéraire qui encombrait beaucoup les *Décadences* et encore un peu les *Solitudes*, se présentent presque tous comme des méditations. Méditation du poète avec lui-même certes – et je ne connais guère de plus déchirante confession que *Nihumim* – mais aussi éloignée que possible de l'effusion sentimentale. Simplicité et amour dominant à la fois la pensée et l'expression de celui qui, à la même époque, proclamait à la fois avec horreur et triomphe : *Je ne sais pas où je suis, et cependant je suis, moi qui aime !* C'est un homme formé à l'expérience mystique et à ses révélations, à qui *les chariots noirs et lourds de la méditation* ont amené maintes connaissances sur le monde et sur lui-même, qui s'exprime avec une lumineuse tendresse dans les longues strophes des *Symphonies*, de *Talita Cumi* ou de *La Charrette*.

Une première lecture, superficielle, de ces poèmes, nous y fait découvrir un certain nombre de thèmes psychologiques qui nous aident à recomposer le portrait spirituel du poète.

Peut-être, en premier lieu, ce souvenir de l'enfance lointaine (dans l'espace comme dans le temps) avec cette nuance de regret qui est pourtant fort éloignée du désespoir :

C'était il y a très longtemps – écoute, amer amour de l'autre monde –  
C'était très loin, très loin – écoute bien, ma sœur d'ici –  
Dans le Septentrion natal...  
Il y avait une lampe et un bruit de haches dans la brume,  
Je me souviens...

À ce regret d'une enfance presque symbolique, liée à la senteur *douce-amère* de la vaporeuse Lithuanie, se joint le sentiment – doux-amer lui aussi – de l'irréremédiable solitude :

Solitude, ma mère, redites-moi ma vie.

Mais cette solitude n'est pas égoïsme. Jamais peut-être l'amour de l'homme ne s'est exprimé avec une pareille ferveur.

J'entends les pas merveilleux de mon frère...  
C'est lui, c'est l'homme ! Il s'est levé, et l'éternel devoir  
L'ayant pris par la main calleuse, il va au-devant de son jour.

Ce sentiment fraternel, qui n'a rien à voir avec une solidarité sociale quelconque, unit le poète à toute la création <sup>1</sup>, mais plus particulièrement à tout ce qui est bas et humilié, au cheval qui traîne le Tombereau dans le matin, aux orties des jardins abandonnés :

J'aime (comme j'aime les hommes, d'un vieil amour  
Usé par la pitié, la colère et la solitude) ces terrains oubliés  
Où pousse, ici trop lentement et là trop vite,  
Comme les enfants blancs dans les rues sans soleil, une herbe  
De ville, froide et sale, sans sommeil, comme l'idée fixe... <sup>2</sup>

À d'autres moments, par contre, voici l'exaltation de la joie devant le spectacle de la création, le sentiment de la beauté incomparable de ce monde :

Que le monde est beau, bien-aimée ! Que le monde est beau !

Et encore le sourd mûrissement de l'âge, la lente imprégnation de la sagesse qu'apporte avec elle l'expérience de la vie :

Quarante ans...  
Je connais peu ma vie. Je ne l'ai jamais vue  
S'éclairer dans les yeux d'un enfant né de moi.

Mais arrêtons toutes ces citations. Celles que nous avons données suffisent à constater que, dans le domaine même où excellent les poètes du cœur, Milosz égale et dépasse les plus grands d'entre eux – non par l'ampleur du cri, mais par l'expression saisissante de ce qu'il y a de plus inexprimable en

nous. Alors que la poésie romantique, cherchant dans une voie sans issue à mettre en mots le cœur humain, ne débouchait que sur l'affectation d'un lyrisme trop souvent verbal, Milosz remue le fond de l'âme par les expressions les plus simples et les plus humaines.

Pourquoi m'as-tu souri dans la vieille lumière ?

Il y a dans ces associations de mots, employés à la fois dans leur sens de tous les jours et dans leur sens ancestral, sacré, une connaissance des choses plus vraie et plus profonde que les rapports abstraits établis par l'intelligence ou les couleurs violentes de l'émotion fugitive ; c'est en pensant à de tels vers qu'on comprend en quel sens il est juste de dire que la poésie est un instrument de connaissance. Non instrument d'une connaissance orientée vers l'action, mais connaissance des choses telles qu'elles sont dans leur pureté et leur immédiateté – Mallarmé disait : *dans leur sens mystérieux*, et Milosz, vers la fin de sa vie : *dans leur sainteté*.

\*  
\* \*

Mais déjà, dans les poèmes de la maturité, sous les traits du poète de l'âme humaine, apparaît le métaphysicien. Si les *Symphonies* sont encore presque entièrement faites d'une poésie purement humaine, les titres seuls de *Nihumim* et de *Talita Cumi* attestent déjà l'empreinte sacrée qui marque leur inspiration.

Dans *Nihumim* par exemple, la réflexion sur la quarantième année et la connaissance acquise par l'âge ne sert qu'à introduire la pensée aux arcanes d'une métaphysique que le poète, à peu près vers le même temps, exposait en prose dans l'*Épître à Storge* :

Quarante ans, quarante ans, mon corps, tu as nourri  
De ton être secret le feu divin du Mouvement...  
Rien ne saurait te séparer de ta mère la terre  
De ton ami le vent, de ton épouse la lumière...

Et, plus didactique encore, le *Cantique de la Connaissance* expose *l'enseignement de l'heure ensoleillée des nuits du Divin*.

Dès lors, la splendeur du métal poétique illumine encore, mais le flamboiement de ce verbe n'arrache plus au lecteur, s'il n'adhère pas à la métaphysique professée, les élans de tendresse et de joie que suscitaient en lui les poèmes de la période précédente. Lorsqu'il écrit *La Nuit de Noël de 1922 de l'Adepté* ou l'extraordinaire livre des *Arcanes* qui donne, sous une forme réalisant la synthèse de la poésie et de la prose philosophique, la somme de sa pensée métaphysique, Milosz n'a peut-être pas cessé d'être un *poète de l'âme*. Mais l'expression de l'intimité de l'âme se confond maintenant pour lui avec l'affirmation de la vérité – c'est-à-dire des thèmes d'une *certaine* vérité. À la subjectivité des premiers poèmes s'oppose l'objectivité de la connaissance affirmée par les poèmes philosophiques.

La beauté de ces poèmes – peu nombreux puisque Milosz cessera bientôt d'en écrire – pour celui qui ne croit pas à la vérité de la théologie, n'est plus guère qu'un prestige verbal, d'ailleurs admirable et où, incontestablement, la poésie a sa part. Mais cette part n'est pour l'auteur qu'accidentelle et en quelque sorte surajoutée. Et pour nous cette poésie qui tient aux prestiges du verbe ne saurait tenir le même rang dans les valeurs de la pensée que celle qui exprime la profondeur la plus secrète de l'âme.

Aussi n'évoquons-nous ici ces derniers poèmes que pour y retrouver les éclairs de la poésie, au sein d'une métaphysique qui est elle-même d'ailleurs toute poésie dans la mesure où elle ne se prend pas pour vérité.

*L'arentèle de miroitante cécité* de *La Nuit de Noël de 1922 de l'Adepté* ou *la voix des harpes de soleils* qui, selon le *Psaume du Roi de Beauté*, monte *des îles de la séparation* témoignent de la survivance dans l'abîme métaphysique du souvenir que Milosz conservait d'avoir auparavant traversé l'abîme de l'âme humaine.

Jean AUDARD.

Paru dans *O. V. de L. Milosz (1877-1939)*,  
collection Les Lettres, Éditions André Silvaire, 1959.

---

1 Comment ici encore, ne pas faire un rapprochement avec Rilke ?

2 Ce caractère « franciscain » de l'œuvre et même de la vie de Milosz n'est certes pas étranger à l'orientation singulière que prirent sa pensée et même son attitude extérieure, au cours des dernières années de sa vie. Il faut l'avoir présent à l'esprit pour comprendre l'apparente étrangeté de la dédicace des *Contes lithuaniens de Ma Mère l'Oye* « à mes collègues MM. les Membres de la Ligue pour la Protection des Oiseaux » (respectons les majuscules...). Le lien qui unit l'attentif biographe du Petit Poucet lithuanien et le métaphysicien du *Cantique de la Connaissance* réside essentiellement, il me semble, dans cet amour total de la création.

[www.biblisem.net](http://www.biblisem.net)