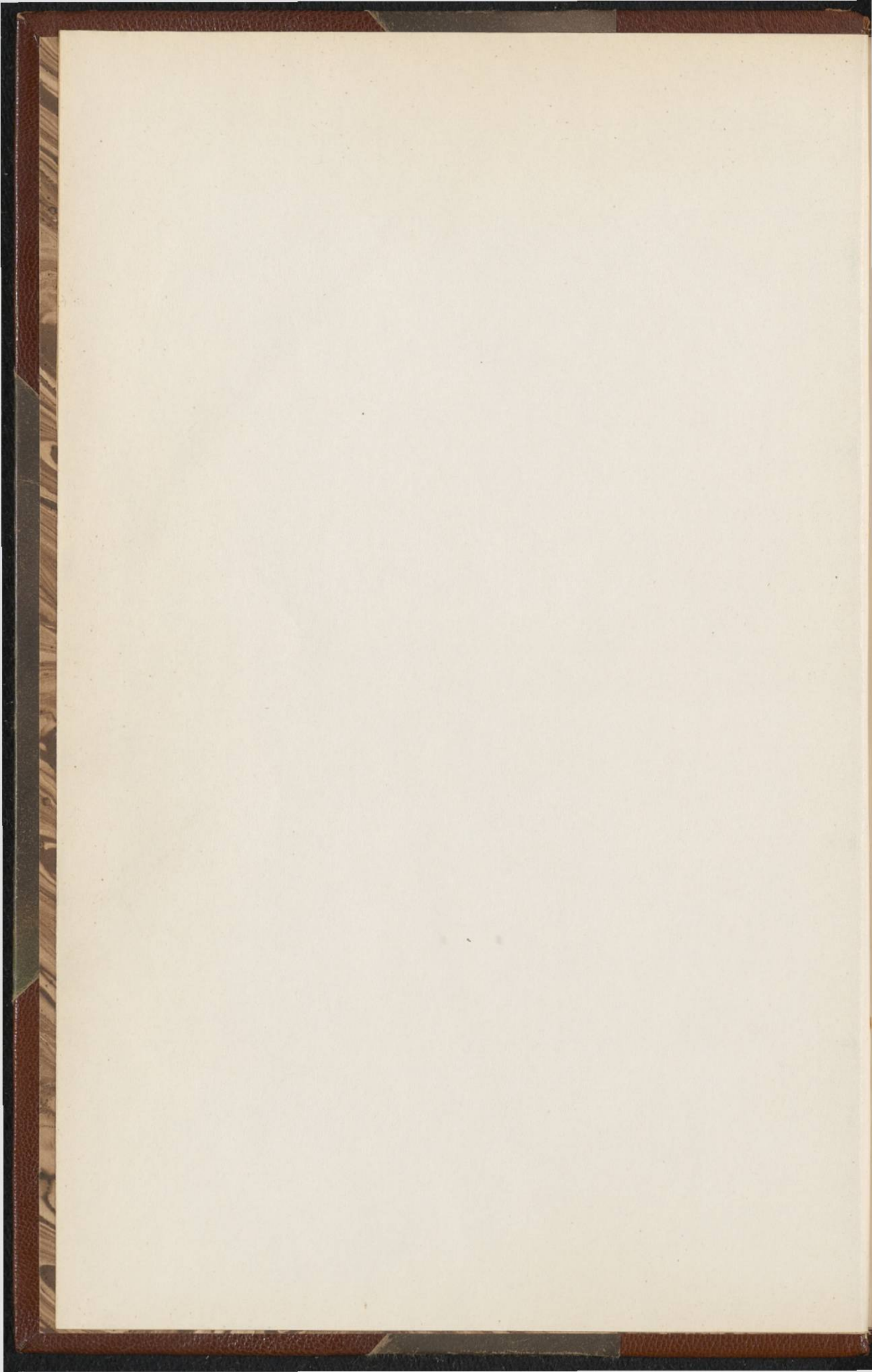


M. BERVOETS

L'ŒUVRE
D'ANDRÉ
FONTAINAS



MLVN 2348

Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises
de Belgique

MÉMOIRES — TOME XVIII

Marguerite BERVOETS

L'ŒUVRE
D'ANDRÉ FONTAINAS

Thèse de Doctorat



BRUXELLES, PALAIS DES ACADÉMIES
LIÈGE, H. VAILLANT-CARMANNE, S. A., IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE
1949

Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises
de Belgique
BRUXELLES - 1904 XVIII

Marguerite HERVOSTE

L'ŒUVRE
D'ANDRÉ FONTAINAS
L'ŒUVRE
D'ANDRÉ FONTAINAS



FB-W
1904
2392

BRUXELLES, PALAIS DES ACADEMIES
LÉON-É. MARJADELLEMANNE, S. A., IMPRIMERIE DE L'ACADEMIE

L'ŒUVRE
D'ANDRÉ FONTAINAS

Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises
de Belgique

MÉMOIRES — TOME XVIII

Marguerite BERVOETS

L'ŒUVRE
D'ANDRÉ FONTAINAS

Thèse de Doctorat



FS-VN
XVIII
2348

BRUXELLES, PALAIS DES ACADÉMIES

LIÈGE, H. VAILLANT-CARMANNE, S. A., IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE

1949

Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises

de Belgique

MÉMOIRES — TOME XVII

Marguerite BERVOETS

L'ŒUVRE
D'ANDRÉ FONTAINAS

Thèse de Doctorat



BRUXELLES, PAULS DES ACADÉMIES
LÉON ET VALENT CARMANNE, S. A., IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE

1929

PRÉFACE

Le 7 août 1944, dans une sombre geôle nazie de Wolfenbuttel, Marguerite Bervoets était décapitée. Elle avait trente ans. Or toutes les fées semblaient s'être accordées, à son berceau, pour lui octroyer leurs dons les plus rares : beauté, intelligence, caractère, et ce sens artistique qui promettait en elle un écrivain de race.

Ainsi se trouvait tragiquement tranchée en sa fleur une destinée hors série. Et par cette sanglante assumption une héroïne nouvelle — une des plus pures qu'ait suscitées la dernière guerre — allait rejoindre dans la gloire les Edith Cavell et les Gabrielle Petit.

* * *

Je l'avais rencontrée d'abord en octobre 1932, alors qu'elle venait de s'inscrire à la section de philologie romane de l'Université de Bruxelles. Elle ne devait guère tarder à s'y révéler une étudiante particulièrement douée. Aussi bien, cette Hennuyère, née à La Louvière le 6 mars 1914, arrivait-elle à la Faculté précédée d'une sorte de réputation : celle que lui avaient value les études secondaires fort brillantes qu'elle avait poursuivies à l'Athénée du Centre et au Lycée de Mons, celui qui porte aujourd'hui son nom. Et déjà aussi s'était éveillée en elle une vocation poétique : elle venait de réunir ses premiers essais lyriques en un petit recueil intitulé Chromatisme.

Les étudiantes de cette qualité sont trop rares pour qu'on ne les remarque point. Marguerite Bervoets ne faisait rien toutefois pour s'imposer à l'attention de ses maîtres. Trop fière pour sembler solliciter la sympathie, trop indépendante pour ne pas chercher elle-même sa voie, elle n'était pas de celles qui se précipitent dans le sillage des professeurs. Seules, la qualité de ses travaux et la distinction de ses examens la mettaient hors de pair. Comme aussi cette étonnante curiosité d'esprit que la « chose littéraire » ne suffisait point à satisfaire, et qui la tournait, avec une égale ardeur, vers l'histoire de la musique et vers l'histoire de l'art.

Personnellement, c'est à l'occasion de son mémoire de licence que j'eus avec elle d'assez longues conversations. Elle vint me dire ses hésitations, me préciser ses préférences quant au choix du sujet à traiter. Et sachant ses goûts lyriques, je l'orientai tout naturellement vers l'étude critique d'une œuvre poétique. Il nous parut à tous deux que les vers d'André Fontainas, poète franco-belge s'il en fut, pouvaient donner lieu à un essai intéressant et neuf. Et c'est ce thème qu'illustre, en effet, le mémoire qui valut à Marguerite Bervoets, lors de l'épreuve finale, le grade de licenciée avec grande distinction.

* * *

Je la perdis ensuite de vue. Elle était, ai-je su depuis, partie pour l'Angleterre, où elle suivit pendant un an les cours de l'Université de Cambridge. A son retour, nous tombâmes d'accord pour qu'elle reprît — en le développant, le creusant et l'élargissant — le sujet de son mémoire de licence, afin d'en faire une thèse de doctorat, laquelle pourrait devenir, en une dernière hypostase, le livre qui manquait encore sur le poète du Sang des Fleurs et de Crépuscules.

Elle se voua désormais à cette tâche. Et avec d'autant plus de joyeuse ardeur que, dans l'intervalle, elle avait, au cours de séjour à Paris, approché le maître symboliste, objet de

son étude. « Nous nous étions liés d'une amitié mutuelle, a-t-il écrit par la suite... Elle débordait d'un enthousiasme que j'admirais en raison de sa juvénile profusion et de son naturel jaillissement; lorsqu'elle avait assisté à une belle séance musicale, découvert une œuvre qui l'avait intéressée dans quelque galerie de tableaux, ou lorsque je lui lisais de beaux vers qu'elle ignorait encore... »

Je la revis lors d'une de ces vacances parisiennes. C'était, il m'en souvient, aux Pâques de 1939. Nous nous croisâmes au boulevard St-Michel. Avons-nous échangé quelques mots ? Il se peut. Je ne sais plus. Mais j'ai gardé vivante au fond de ma rétine l'image de la Marguerite Bervoets d'alors : heureuse, épanouie, souriant des yeux et des lèvres, et comme exaltée par les douces magies du milieu et de l'heure. C'était le clair et tiède printemps de Paris. Des fleurs naissaient au Luxembourg tout proche...

O primavera, gioventù dell'anno !

O gioventù, primavera della vita !

* * *

Puis ce fut la guerre, la guerre avec ses soucis, ses angoisses et ses peines. Je fus longtemps indisponible. Pourtant elle vint me revoir entre deux de mes captivités. Car elle n'était pas de ceux qui, devant un ancien ami, devenu gibier de Gestapo, feignaient une opportune distraction, ou décrivaient, sans en faire mine, une courbe savante et salvatrice...

Nous causâmes. De quoi ? Avant tout, me semble-t-il, de sa thèse, qui approchait dès lors de l'achèvement, aussi de ses occupations à l'Ecole normale de Tournai, où elle professait à ce moment. Mais rien, ou presque, sur les événements de l'heure. Rien, en tout cas, rien, absolument, qui pût me faire soupçonner quelle périlleuse mission elle avait assumée. Sans doute, consciente des risques qu'elle courait, voulut-elle épargner à son ancien maître, qu'elle savait menacé par ailleurs, tout soupçon de complicité.

M'eût-elle laissé deviner son rôle dans la Résistance, que je n'aurais pu que lui prêcher la prudence et lui recommander les précautions. J'imagine que ces conseils auraient eu peu de succès. Elle n'avait pas accoutumé de limiter ses efforts, ni de mesurer ses dangers, elle qui avait transformé son domicile en un véritable arsenal. Dès lors, elle s'était, selon le mot d'un de ses biographes, donnée « corps et âme à la cause de la Liberté ».

* * *

Son corps, les Allemands l'ont eu, et sa vie. Il nous reste son âme, son héroïque exemple, et la grande leçon qu'elle nous a laissée. Il nous reste aussi son œuvre, tragiquement interrompue.

Sur sa chère mémoire veille un groupe de fidèles. Il lui a consacré un modeste In Memoriam, rassemblant de précieux témoignages et d'émouvants documents : Marguerite Bervoets, une héroïne... On prétend parfois que le public d'aujourd'hui se détourne des souvenirs de la guerre, qu'il veut oublier, passer l'éponge même... Il est assez réconfortant de songer que, sans la moindre publicité, sans intervention de la critique — ou peu s'en faut — ce petit volume en est aujourd'hui à sa huitième édition. Non, tous n'oublent pas...

On a rassemblé là, en un modeste spicilège, les meilleurs vers de Marguerite Bervoets. Vers de jeunesse, sans doute, où un talent naturel, mais encore inexpérimenté, fait ses gammes lyriques. Des influences s'y marquent souvent, et l'on y voit l'auteur partir de Hugo et de Rostand pour s'orienter vers Mallarmé et vers Rimbaud. Mais l'art poétique est de longue haleine, et elle a eu si peu de temps !...

Je place, quant à moi, plus haut que ces vers ce Concerto héroïque, en trois mouvements — Pavane, Notturmo, Scherzo — qu'a reproduit le même recueil. Il y a là des pages d'une prose dont la plénitude poétique fait parfois songer aux Contes cruels ou aux Histoires souveraines de Villiers de l'Isle-Adam. Lisez, par exemple, cette évocation :

« Petite infante Juana, qui dormez sous votre noir mausolée encadré de quatre cyprès, lorsque le ciel de Valladolid se couvre de nuages, le vent frôleur et insouciant de votre jeunesse perdue doit vous faire une bien triste cour... Lorsqu'il agrippe les rogues cyprès, des révérences brèves et crissantes se répondent ».

Ou encore cette fin de bataille, qui introduit un inoubliable profil de Bonaparte :

« Sur la plaine onduleuse qui sépare l'Ogno et le Mincio, le jour venait de s'éteindre. Il avait flambé avec rage. Le crépuscule avait longtemps agité sur le ciel ses oriflammes rebelles. Maintenant, le ciel se ternissait à l'approche de la nuit. Les canons muets crispaient vers l'horizon leurs silhouettes de bêtes farouches encore prêtes à bondir. C'était la seule menace demeurée sur cette plaine où les hommes s'étaient partagé le sommeil et la mort... »

En vérité, l'âme naturellement héroïque de Marguerite Bervoets semble vibrer en ce Concerto aux résonances aussi justes qu'harmonieuses.

Son talent critique s'affirme. d'autre part, en un long essai sur l'Œuvre d'André Fontainas. Le voici. Sans doute, si elle avait vécu, Marguerite Bervoets en aurait-elle encore révisé le texte. Elle y aurait peut-être atténué quelque peu l'éclat d'éloges qui trahissent un juvénile enthousiasme... Elle y aurait aussi, à n'en point douter, tempéré parfois de critiques son indulgence pour certains tics littéraires du poète symboliste.

Tel quel, le présent essai n'en reste pas moins ce qu'on a écrit de plus complet et de plus élaboré sur l'œuvre d'André Fontainas. Il ne déparera certes en rien la collection de « Mémoires » où l'on a eu la pieuse pensée de l'accueillir.

Gustave CHARLIER.

AVANT-PROPOS

Ce travail a pour titre et pour but l'étude de

« L'ŒUVRE D'ANDRÉ FONTAINAS »

Sans m'opposer nullement à cet aphorisme de Mallarmé « dès qu'il y a effort au style, il y a poésie », j'ai exclu délibérément de mon étude le roman « L'Ornement de la solitude » qui cristallise bien des tendances esthétiques et stylistiques éparses dans plusieurs recueils de poèmes. Il suffit de lire son « Histoire de la peinture française » ou sa « Vie de Edgar Allan Poe », pour se rendre compte que tout ou presque tout ce qu'écrit André Fontainas est poésie, que la moindre de ses phrases reste sensible à l'oreille et se pare d'un reflet merveilleux. J'ai voulu limiter ce sujet qui pouvait, qui a pu, en dépit même de cette précaution m'entraîner au-delà des bornes ordinaires d'un travail de cette sorte. C'est la seule raison pour laquelle j'ai usé à la lettre de cette simpliste démarcation entre prose et poésie, n'hésitant pas à faire taire les objections plus subtiles et la curiosité qui germaient dans mon esprit.

Je sais qu'on pourra accuser ce travail de n'être pas conçu selon une méthode rigoureuse. La difficulté d'un travail de ce genre, si on la considère, atténuera, je l'espère, ce reproche. J'ai eu l'impression de fouler un terrain quasi-vierge : on connaît peu l'œuvre de Fontainas. On l'a lue, mais incomplètement avec une attention soutenue et diversement heureuse : c'est le cas principalement pour M. Maurice Gauchez et

Mme Ludmila Savitzky ; on en a critiqué au jour le jour les étapes, sans les rapporter les unes aux autres : c'est le cas pour tous ceux qui, dans des revues littéraires furent ou sont titulaires d'une rubrique de critique poétique ; on l'a aimée chaudement : c'est le cas pour MM. René Kerdijk et Jean Pourtal de Ladevèze, et la sympathie humaine s'est unie à la sympathie artistique. On s'est peu soucié encore de détailler, d'analyser l'évolution de cette œuvre. Une tâche, ingrate quoique attachante, semblait m'être dévolue : celle de présenter de l'œuvre, aussi complète que possible, une image préliminaire à des travaux plus spéciaux auxquels j'espère me consacrer. J'ai lu cette œuvre d'un bout à l'autre, la replaçant autant que possible dans la vie même de l'auteur, dans le cadre des influences sous lesquelles elle fut écrite. Je n'ai pas prétendu m'attacher spécialement à un point particulier : esthétique, idées morales, versification ou autre. Je me suis efforcée de dégager la courbe totale de l'évolution, de discerner la plus grande somme possible des beautés de l'œuvre, et de donner le fruit de cette recherche : une promenade consciencieuse, la plus cohérente possible à travers l'œuvre entière. C'est pourquoi je n'ai pu, vu leurs mérites très différemment répartis, traiter de chaque recueil suivant un plan préétabli. J'ai préféré garder à mes constatations un ordre quasi-spontané, autant que faire se pouvait.

Au cours de ce travail, il m'est arrivé de risquer l'interprétation de certains poèmes hermétiques. Je souhaite vivement que cette tentative ne soit pas méjugée. Je n'ai pas eu, le faisant, l'intention présomptueuse de découvrir une solution générale et impérative mais de communiquer une compréhension personnelle et actuelle que peut-être des études ultérieures et une familiarité plus grande avec l'œuvre me forceront à modifier. Enfermer de tels poèmes dans un sens unique et précis m'apparaîtrait absurde, fût-ce de la part de l'exégète le plus consommé du symbolisme. Mais il me paraissait impossible de les commenter sans d'abord en dégager l'acception sous laquelle ils se sont présentés à moi.

Convaincue qu'un long et persévérant effort personnel est le premier pas de tout essai critique, et désireuse d'assurer totales ma bonne foi et mon indépendance, je ne me suis jamais permis de solliciter du poète lui-même la moindre explication sur la lettre même de son œuvre. J'ai reçu de lui de précieuses indications sur sa vie intellectuelle, sur ses convictions littéraires. Bien des données encloses dans sa Confession d'un Poète parue au *Mercur* de France en juin 1936 m'ont été fournies par lui dès un voyage à Paris accompli à la fin avril. Pour la bienveillante et active attention dont il n'a cessé d'honorer mon travail, qu'il reçoive ici l'expression de ma vive gratitude.

Peut-être trouvera-t-on déraisonnable et disproportionnée avec l'ensemble l'ampleur des renseignements biographiques, des considérations sur les ambiances successives qui entourèrent l'enfance et la jeunesse du poète; j'ai réfléchi à tout cela. Ma chétive expérience humaine autant que mes notions d'histoire littéraire m'ont amenée à grandir l'importance des conditions de croissance chez tout créateur. Combien de germes heureux de talent ou d'intelligence ont pu être soit réduits ou détournés, soit exacerbés et favorisés à l'extrême par l'influence d'une éducation dont le rendement immédiat se révèle souvent en raison inverse du profit essentiel! Il n'y a rien dans l'enfance et la jeunesse d'André Fontainas, telle est du moins ma conviction, qui ait été inutile à sa formation morale et intellectuelle.

Sans me borner aux faits extérieurs, m'étendant le plus possible à la vie intérieure et profonde, je me suis efforcée, dans la modeste mesure de mes moyens, de faire découler le plus naturellement possible l'œuvre de l'homme.

Pour les périodes ultérieures, gardant l'accent sur la vie spirituelle, je me suis bornée à évoquer les traits biographiques décisifs. Une respectueuse discrétion n'en est pas la seule cause, mais aussi ma conviction que, d'années en années, André Fontainas s'est rendu de plus en plus imperméable à l'accidentel, au contingent lorsqu'il ouvre une porte mesquine

sur des réalités stériles. De cette tâche toute de tact et de compréhension, je me suis efforcée de m'acquitter dignement, sans toutefois jamais m'en dissimuler les risques et les difficultés.

Une table bibliographique de plusieurs pages suit mon exposé. Je sais qu'elle pourrait me faire encourir bien des reproches. Mon intention n'a pas été d'établir une bibliographie complète de l'œuvre de Fontainas. René Kerdijk nous en fournit une excellente à laquelle je me suis bornée à ajouter les ouvrages parus depuis lors, je ne me suis pas attachée davantage à établir une bibliographie complète des revues et journaux auxquels il a collaboré et collabore encore. Je me suis bornée à signaler de ces collaborations quelques particularités spécialement attachantes que m'a révélé le hasard de mes recherches. J'ai fait à ce sujet deux constatations essentielles :

1. Ses collaborations — sauf à la Basoche, à la Jeune Belgique, et au Mercure de France, auquel il est attaché depuis 1890 — n'ont jamais eu de caractère régulier ni même toujours fréquent ;

2. Les poèmes qu'il a donnés aux revues ont été tous à de rares et négligeables exceptions près, réunis dans des recueils.

Un travail spécial pourrait avoir pour but de rassembler la nomenclature complète et précise de ces collaborations. Il nécessiterait un dépouillement très considérable, car elle s'étendent sur l'espace de cinquante-quatre ans en commençant par Le Fou du lycée Fontanes, et dans des revues de plusieurs pays différents.

Des critiques, j'ai mentionné toutes celles dont j'ai pu tenir compte. Aucun ouvrage capital n'a paru sur le sujet. Quant à la rubrique Ouvrages consultés avec profit, elle ne peut donner qu'un très faible aperçu des lectures dont se sont nourries ma méditation et ma compréhension.

J'ai cité quelques ouvrages qui m'ont éclairée sur certains aspects peu connus de moi du symbolisme, qui m'ont inspiré un développement ou une idée, et enfin quelques ouvrages où

j'ai relevé de manifestes fautes d'histoire littéraire quant à la nationalité de Fontainas, jusqu'en juin dernier très discutée, et à l'orientation ou la persévérance de son activité.

Sans vouloir me targuer des lectures nécessairement amassées pendant ces années de recherches, j'ajouterai que je me suis essayée de tout mon pouvoir à pénétrer dans l'atmosphère du symbolisme, tant par la méditation d'œuvres de précurseurs que par la lecture simultanée et comparative des participants. J'ai compulsé les collections des principales revues où ils combattirent, où se consacrèrent leurs victoires, leurs enthousiasmes, leurs revers.

La lecture de la Jeune Belgique, de la Basoche, de la Wallonie, de la Plume, du Mercure de France, de Vers et Prose, de la Phalange, entre d'autres m'a précieusement renseignée sur les différents climats littéraires dont Fontainas, à travers sa carrière fut entouré, et sur les tendances si diverses du symbolisme. Je me suis plongée le plus souvent que j'ai pu dans leur musique : Wagner, Debussy, Duparc, Reginaldo Hahn, et je me suis plu, autant que me l'a permis ma compréhension à leurs philosophies (Schopenhauer, Nietzsche et Emerson) quoique celles-ci n'aient jamais influencé Fontainas que très superficiellement dans sa jeunesse. Je me suis effrayée de leurs éruditions multiples, je me suis enquis de leurs goûts sans pouvoir toujours, faute d'occasion, les confronter avec mon jugement (c'est le cas pour certaines peintures que je n'ai pu connaître, quoique je sois en cela très redevable à l'exposition des impressionnistes français qui eut lieu en juillet 1935 au Palais des Beaux-Arts, que j'ai heureusement visitée avec ravissement plusieurs fois).

Influencée par ces diverses études, fatalement un peu sommaires je le pressens, de par leur rapidité, j'ai émis des opinions comparatives entre André Fontainas et différents autres poètes : de Régnier, Viélé-Griffin, Hérold, Van Lerberghe, Verhaeren, etc. Je me suis rendu compte en les relisant que certaines de mes appréciations semblaient tourner à l'avantage de Fontainas. Ma seule volonté toutefois a été de

dégager le plus exactement possible les divergences là où d'autres avaient établi des ressemblances, ou à rendre ces jugements plus conformes à mon propre goût.

Il m'a plu aussi de dégager du danger des comparaisons l'originalité du poète. Je n'ai pas prétendu émettre de comparaison qualitative entre talents d'une élévation et d'une aspiration également respectables. La noblesse de l'activité poétique est trop sensible à mon esprit pour qu'il se soit permis, envers de probes et talentueux artistes, des jeux si puérilement vains.

Enfin, il me reste à prévoir la dernière critique, la plus irréfutable peut-être à laquelle je ne puis pourtant me résigner et me soumettre sans surseoir. Je me pressens sous le coup d'une accusation de partialité, la pire faiblesse d'un critique et surtout d'un débutant mal assuré.

Je l'avoue en conscience : j'admire profondément André Fontainas. Mais cette admiration n'est pas aveugle : j'ai mis d'ailleurs de trop prolixes pages à le prouver. J'estime l'activité poétique comme une des plus hautes dont l'humanité puisse s'enorgueillir. Cette transcendante dignité poétique, André Fontainas est parmi ceux qui l'ont rehaussée encore, quand le besoin en était imminent, par le choix de leurs thèmes et la probe intransigeance de leur style.

Il est resté de ceux qui y persévèrent en des temps néfastes à tout essor. C'est pourquoi je n'ai pas cru devoir introduire de réserves à mon admiration.

Mon avis, je le confesse hautement est que savoir pourquoi il admire et faire partager son admiration par des moyens autant que possible rationnels est la tâche du critique autant qu'essayer de voir pourquoi il pourrait admirer moins.

La jugeant plus conforme à ma dignité humaine et intellectuelle, j'ai délibérément choisi la première attitude.

NAISSANCE D'UN POÈME

LIVRE I

L'ŒUVRE POÉTIQUE

NAISSANCE D'UN POÈTE

Né à Bruxelles en 1865, André Fontainas est néanmoins un poète français ⁽¹⁾. Bourgmestre de la ville de Bruxelles, son aïeul, qu'il n'a pas connu, laissa à ses concitoyens le souvenir d'un parfait homme de bien. Leur reconnaissance a donné son nom à une place du centre de la ville. A sa famille, il légua l'exemple de sa droiture, de son urbanité, de sa conscience désintéressée. Il eut l'honneur de recevoir Victor Hugo en 1862 et la loyauté de son caractère autant que l'étendue de sa culture lui valut la sympathie du grand poète. Son fils Charles, avocat et échevin de l'Instruction publique, père du poète, n'avait pas dégénéré. Amateur d'art et de poésie, doué sans doute d'une sensibilité plus inquiète, il subit un destin moins propice. A la suite de graves événements d'ordre tout personnel, il dut quitter la Belgique pour Paris où il reprit la nationalité française

(1) Nous pouvons maintenant l'affirmer d'autant plus sûrement qu'il nous en donne lui-même toutes les preuves dans son livre « Confession d'un poète » (Chap. I : Origine et Idéal) paru au Mercure de France en 1936. Ceci permet de faire justice de l'erreur commise par la plupart des historiens littéraires de la poésie contemporaine et par certains critiques. Je citerai entre autres Henri CLOUARD : « La poésie française moderne des romantiques à nos jours » p. 156 : « et ces délicates voix qui arrivaient du fond le plus ancien des Flandres, Max Elskamp, Mockel, Fontainas, le Roy, Séverin, etc... ». Maurice GAUCHEZ (Vers et Prose, mai 1908) qui découvre dans le « Sang des Fleurs » une exubérance brabançonne et flamande, et enfin Pol DE MONT qui groupe sous le titre « Poètes belges d'expression française » (Almelo 1899).

que son père avait perdue en acceptant des fonctions mayorales.

Le jeune André avait hérité d'une âme fière et sensible. Il sentit très tôt bruire autour de lui le mystère des choses. Ses premières années, plus qu'en jeux collectifs dans les parcs, de la ville, se passèrent en songeries obstinées, le nez contre la vitre. Sa vie scolaire, routinière et anodine somme toute, ne lui inspira qu'une révolte fugace contre les maîtres et le rudiment. Enfant tourmenté, secrètement fervent, tour à tour il se livrait par des flots de paroles ou protégeait ses rêves d'un silence obstiné. En lui toute richesse semée mûrissait instinctivement abritée, la moindre notion incomprise suscitait l'angoisse de l'énigme et la soif d'une solution. Soif néfaste dont on souffre plus qu'on ne jouit ⁽¹⁾. Ainsi découvrit-il peu à peu le banal et cruel mystère de sa famille : la mésentente, d'abord voilée, puis manifeste de ses parents. Son père s'éloignera du foyer en quête d'un nouveau bonheur. De là, sur la vie de cet enfant inquiet surgit l'ombre qui devait étouffer sa confiance et affadir ses joies puériles. Aveuglé par les laideurs de l'existence avant d'en avoir pu distinguer les aspects meilleurs, il conçut très tôt l'idée d'un refuge personnel contre l'haleine corrosive de la vie.

L'âme secrète de sa ville natale l'entoura pourtant d'un charme protecteur. Enclose en de vieilles rues, en certains itinéraires choisis qu'il nous retrace, elle convient à son hérédité laborieuse, raffinée et un peu nostalgique. La noblesse vétuste des années et des efforts passés s'inscrit sur les façades grises des vieux hôtels désaffectés, dans les portes cochères sommées de plaques de cuivre autant que dans le pavé inégal, les trottoirs étroits ; dans ce Bruxelles, qui n'est ni celui du provincial, ni celui du voyageur, mais un fief jalousement préservé par l'animation d'alentour,

(1) V. préface des « Etangs noirs ».

l'air même qu'on respire possède une sorte de bienveillance courtoise et altière. La noble familiarité d'un doyen de métier vous guiderait bien dans cette cité concentrée dans son passé de labeurs et de liesse un peu goguenarde.

De 1877 à 1883, le jeune garçon fit à Paris ses humanités. Dès cette époque, il se montre sensible à l'essentiel du confort moral de l'homme : « une voix, des gestes, un parfum » (1). Déjà germe chez l'enfant de douze ans l'idée de la femme, génératrice, cause efficiente de toute beauté. Il distingue déjà la grâce féminine, la simple beauté des corps à laquelle sa génération sacrifiera avec une fougue parfois outrancière. Mais lui restera toujours plus extasié que troublé par cette :

Voix vibrante de rêve et de chant qui m'affole
O voix frêle et sonore où planent par essaims
Les rires éclatants plus clairs que des tocsins
O sa voix... je l'écoute autant que ses paroles

L'extase, étirement de l'être vers l'altitude est toujours chez lui bien moins une contenance qu'une disposition latente de l'âme. Elle gouverne sa vie, familièrement exigeante comme une déesse qu'il serait prédestiné à servir. De là ces reproches d'inhumanité que font les critiques à certaines parties de son œuvre ; œuvre d'humanité épurée et transportée, cristallisant en beauté durable les sources les plus quotidiennes d'inspiration. Quelques années plus tard, il nous racontera de révélatrices liesse d'étudiant interrompues par le désir de panser le pauvre cœur meurtri et bafoué des diseuses de café-concert. Déjà se lève en lui le respect de toute femme, fragile émanation de la divinité. En attendant, le lycée Fontanes exerce sur lui des méthodes d'enseignement où la mémorisation garde un prix tout médiéval. Il suit le cours d'anglais de Mallarmé. Un jour

(1) « Etangs noirs ».

entre deux laborieux silences, ce dernier fit connaître à ses élèves (Michel, Merrill, Quillard, Darzens, Guilbert, Fontainas) Edgar Poë dont il venait de traduire avec quelle probité précise « Le Corbeau ».

Le jeune garçon lut avidement les poètes. Il se prit d'une adoration forcenée pour Musset et, en traduisant Homère et Virgile, rêva des décors de métal et de pourpre. Très jeune, il se sentit attiré vers la hautaine et ardente poésie dantesque. Les poètes abondants, universels, Ronsard, Hugo, il les préfère aux autres car ils sont « l'ami de toutes les heures, et même s'effaçant lorsqu'on le préfère » (lettre à René Kerdijk, 30 janvier 1918) : signe de personnalité riche et diverse qui n'attend que des années sa pleine réalisation. En ce temps-là, il lisait les poètes sans s'attacher au sens, aux images, métaphores ou hyperboles. Le goût de la phrase poétique, de la période musicale, du rythme harmonieux habitait ses sens avant qu'une philosophie du verbe et l'embryon même d'une expérience poétique se fussent ébauchés en lui. Sens inné de la prosodie, précurseur des recherches raffinées qui chez lui, contrairement au reproche d'artifice fait aux symbolistes, constitueront plus qu'un jeu d'esthète, son mode d'expression le plus naturel. Cet instinct poétique « consubstantiel à son être » le signala à l'attention d'un groupe de rhétoriciens, ses aînés : Guillaumet, d'une fécondité inépuisable, Vanor, Ghil, Merrill, Quillard, Mikhaël, Darzens. Il fut le commensal discret et attentif de ces jeunes hommes dont la plupart, plus mûrs, moins ingénus que lui, rimaient des poèmes très prometteurs. Dans la chambre d'hôtel de la rue de la Victoire où se réunissait, chaque semaine, le cénacle adolescent, il fut un auditeur souvent muet et passionné. Un jour, ses camarades se prirent pour lui d'une authentique vénération parce que, dans la *Jeune Belgique*, une des rares revues viables de l'époque, l'ami Fontainas venait de publier un poème en prose « Rêve indien » dans le goût ferme et rutilant de Leconte de Lisle, où parfois la couleur hindoue efface

son éloquence devant celle plus insidieuse et complexe des sons (1882). Il y manifeste déjà une imagination mythique de visionnaire.

D'autre part, ce groupe de débutants avait fondé *Le Fou* pauvre petit journal polycopié dont la vie fut brève et pesa lourd au budget des jeunes poètes et de leur imprimeur. Je dois à l'obligeance de M. Albert Mockel d'avoir pu compulsé une des rarissimes collections de ce recueil où André Fontainas publia des poèmes signés du pseudonyme juvénile et bien d'époque de « Beau Ténébreux ». Bien vite, au sortir du lycée se dispersèrent les « Moineaux francs ». Fontainas revit Bruxelles avec le plaisir un peu amer que donne la vue des lieux où l'on a souffert. Puis ses yeux adolescents, plus aigus, virent ce que l'enfant n'avait fait que pressentir. Il n'a eu pour cela qu'à suivre et à interpréter la gamme un peu altérée de ses souvenirs et à en amasser d'autres. Huit ans, vingt ans... ; c'était d'après Mockel ⁽¹⁾ « un grand garçon aux traits largement dessinés qui portait noblement une jeune barbe noire ». Stuart Merrill, son ami et condisciple de Fontanes le peint « beau comme un héros des Mille et une Nuits, amène et souriant » et ajoute « il nous en imposait un peu ». Vigueur, cordialité, ajoutons-y ingénuité et observance spontanée des règles du Parnasse. C'est là le portrait d'un jeune poète peu embarrassé de sentiments extrêmes ni de nostalgie. Mais aussi intellectualité avide, mobile, et cette modestie qu'est l'authentique connaissance de soi. Pudeur aussi, presque tragique car bien peu d'amis de sa jeunesse en connurent les traverses. Ses impressions nouvelles retouchent les anciennes, les supplantent et, un peu plus tard, les pathétisent. A force d'impressions successives, il verra les choses telles qu'elles sont, complexe indissociable de douleur et de joie.

(1) Albert MOCKEL : « Apollon en veston », *Cassandre*, 1934.

A Bruxelles, lui était venue sa première douleur. C'est là ensuite qu'une déception d'amour lui révéla son cœur d'homme. Aussi, lorsqu'il décrit le cadre où se sont passées l'enfance et la jeunesse de Joris (« Les Etangs noirs »), on ne trouve dans ces pages d'un art sobre et sans éloquence que la sûreté puissante et aisée des portraitistes peignant leur mère ou une femme dont ils possèdent toute la vie sans partage.

Sur les conseils de son père, dès 1883 Fontainas entreprend des études de droit avec la répugnance d'un aspirant aux cités idéales pour les institutions saugrenues et hypocrites. Il s'y attacha néanmoins car les études de droit devaient lui assurer une position sociale. C'est là une des preuves de cette mesure qui lui permit de ne jamais ruer ni sa vie ni son œuvre dans les écueils regrettables que connaissent la plupart des poètes. Equilibre, stabilité, santé intellectuelle renaissant des plus cruels naufrages ont assuré à l'ensemble de son œuvre une constante et diverse valeur.

Comme à Paris, il conquiert à Bruxelles des amitiés que son caractère même rendait plus précieuses encore. Chez lui comme chez Gide, l'amitié intellectuelle, sentiment masculin par excellence, est le sentiment cardinal. Il y déploie une merveilleuse franchise, une fidélité généreuse de cœur éclectique et sans défaut. En lisant ses relations sur cette période, on songe à ces belles amitiés parfois lointaines, si vivaces, qu'entretenaient les humanistes ; je songe à Erasme, à ce très noble Thomas More, à ces frères spirituels dont certains ne se virent jamais mais se mirèrent inlassablement dans les âmes l'un de l'autre. Il fut l'ami fraternel de René Van Impe mort jeune, de Jules et Georges Destrée. Jamais d'ailleurs, il n'apporta dans l'amitié la moindre servilité. Partageant le goût des Destrée pour la peinture italienne, plus tard le Wagnérisme des Merrill, Herold, Louijs, jamais il n'adopta totalement la manière de penser d'aucun d'eux. Les années n'ont pas diminué en lui ce culte de l'amitié.

Déjà collaborateur à la *Jeune Belgique* il se lie à des poètes belges auxquels il fait bientôt connaître ses amis littéraires de Paris. Il partage son temps entre d'actives discussions autour des tables du Sésino, où se voyaient Waller, Gilkin, Giraud, Maubel, Verhaeren et, quasi muets Séverin, Valère Gille et lui-même et de brèves échappées en province dont il a gardé des souvenirs lourds d'amitié et de naturelle fraîcheur. Bientôt sa réserve native fondit tout à fait devant l'accueil amical d'un groupe de jeunes gens soucieux de secouer l'apathie poétique de leur pays.

Des condisciples l'enrôlèrent dans l'équipe *La Basoche*. Elle fut, comme il nous le dit, « un peu batailleuse et noblement convaincue ». Sous l'entrepreneuse direction de Charles-Henry de Tombeur, étudiant en médecine, cette revue prospéra pendant seize mois. Parmi quelques menus talents d'amateurs vite essoufflés, quelques vrais poètes y débutèrent : elle mit en valeur le dessin, déjà infaillible dans sa hardiesse, des visions d'Arnold Goffin et une série de sonnets bien frappés de Grégoire le Roy. La tâche d'André Fontainas fut d'y amener ses compatriotes. C'est dire qu'elle rassemblait les tendances et les valeurs les plus hétéroclites étant moins une revue *d'assaut* qu'une revue de « libre expansion ». D'ailleurs aucun d'entre eux ne s'embarrassait encore de théorie ; là-dessus sans nul doute repose la constance de leur accord. L'histoire rapide de sa collaboration mérite d'être retracée ici ⁽¹⁾. Le premier poème de quelque intérêt est *Gerda* (mars 1885) ; c'est un poème nordique, imprécatoire, dont tout bon goût est exempt. Nous retrouvons en ce rimeur sonore l'admiration des Parnassiens et l'imagination un peu stupéfaite encore des invectives des « Châtiments ». Toutefois, parmi les sonorités dures où la recherche des allitérations s'accuse de cliquetis violents, parmi les périodes brutales mais bien frappées, s'éveillent deux vers dont la douleur émeut déjà :

(1) Pour la synthèse complète, voir la bibliographie.

Tel à travers les bois où s'endormaient les frênes
Qui balançaient un vert feuillage sur leur tronc.

Parmi les sonnets pour Jeanne (mai 1885) *Résignation* offre deux tercets d'une pureté révélatrice. Eloignée des alanguissements factices et conventionnels, *La Bergerie* affirme une vigoureuse et sage personnalité classique tout entière dressée sous le signe de Ronsard. En même temps, il donna des poèmes à l'*Almanach de l'Université de Gand*, recueil plus faible où je relève les noms de Rodenbach, Waller, Quillard, Ajalbert, Goffin, Mikhaël. Mais malgré certaines preuves de talent, nous pouvons souscrire pleinement à son propre jugement : « Ni dans mes études ni dans mes effusions puériles de versificateur innocent, je n'ai été un prodige » (1). De cette année 1885 date sa collaboration régulière à la *Jeune Belgique* qui se poursuivra d'ailleurs plusieurs années après son départ de Bruxelles.

Peu de mots suffisent à caractériser cette production : entourés de balbutiements, quelques poèmes déjà noblement pensés et ciselés. Dans certains d'entre eux, il aspire à la plasticité de Chénier et surtout à la plénitude de Ronsard. Son vers, sans cheville, se cambre déjà nerveusement sur ses douze pieds. Le souci de légèreté, d'harmonie, et jusqu'à cette volonté de célébrer en vers tombant comme des plis de peplum une femme aimée, de la considérer de loin, avec une sorte d'objectivité respectueuse, tout cela évoque, digne émule de Racine, un galant seigneur du grand siècle.

Dans le *Supplicié*, il dévoile sans le secours du symbole une âme en plein orgueil de jeunesse blessée par un amour pur et profond. Pour celui que la douleur a condamné il n'est plus de salut. Une autre femme achèvera de ruiner sa vie après lui avoir promis un réconfort menteur. Panthère noire ayant senti l'odeur du sang, elle épuisera l'homme affaibli. A une douleur saine et brutale, elle substitue de

(1) « Confession d'un poète », p. 12.

morbides amertumes, d'énervantes obsessions. Mais le poète consent à payer de sa vie le havre et les émois nouveaux. Si elle ne peut jouir de la paix, son âme n'aspire plus qu'à une autre douleur, dût-elle se résoudre dans la mort. Le poème est verbeux, parce que d'une sincérité trop immédiate. L'art n'y triomphe pas encore de l'exigeante et déclamatoire nature. Le poète s'attarde dans cette atmosphère empoisonnée qu'a trop respirée Baudelaire :

Je veux dormir ! Dormir plutôt que vivre !
Dans un sommeil aussi doux que la mort,
J'étalerais mes baisers sans remords
Sur ton beau corps poli comme le cuivre.

On y trouve quelques échos de pessimisme à la Vigny :

Laissez-moi, laissez-moi dans le jour qui décroît
M'endormir lentement dans l'oubli de la vie.

Des vers lamartiniens, bucoliques et mélodieux :

Entendre la douceur d'une voix solitaire.

En un mot, toute l'anthologie contenue dans un cœur neuf et un talent effervescent tôt nourris de nombreux vers. Mais *Fleurs de serre* est de cette série le poème le plus curieusement prometteur. C'est un poème dramatique si toutefois on peut désigner de cette façon une œuvre qui se passe hors de la vie : là déjà, comme plus tard dans la « Rencontre première d'Orphée et d'Eurydice », il s'efforce, selon la clairvoyante expression de Mme Savitsky, de donner de la vie, en une sorte de « fresque verbale » la plus divine image intellectuelle. C'est une fable dialoguée où les rêves et les déceptions du poète, échelonnés à travers la vie se confrontent sans qu'il y ait conclusion de défaite ni de victoire. Amoureux trop à la fois de perversités savoureuses et de la pureté initiale des amours adolescentes, il n'a pu choisir que momentanément une solution idéologique à ce conflit. Il a caressé des mêmes vocables aériens, d'inten-

sité nuancée l'espoir hardi d'orgueil, l'amour dégénérant en plaisir, la lassitude énervée et le départ vers l'eau lustrale d'un nouvel espoir. Et sa caractéristique, à cette fable d'atmosphère si ombrageusement raffinée et que l'on craint de ternir par des gloses, c'est qu'aucune vérité définitive et exclusive ne s'en dégage. Plus qu'un apologue, c'est un jeu de poète, confiné peut-être dans une chambre chaude et abritée. On y sent le culte de l'image, l'influence des décors héraldiques dont plus d'un, Henri de Régnier en tête, adoraient à l'excès leurs poèmes. Mais ici, tout cela s'est fondu dans un rythme d'une céruléenne fluidité. C'est ce rythme même qui confère au poème son intemporelle valeur.

Il représente beaucoup de tendances contemporaines, il illustre si bien le stade de perfection technique et d'aspiration idéale atteint par l'auteur que je crois utile d'y attacher un point de repère : celui de la naissance définitive d'André Fontainas au symbolisme. J'ajouterai qu'il associe le poète à des excès collectifs auxquels il ne participa plus jamais par ailleurs ; en ayant pris conscience, par la suite, il ne réédita pas intégralement ce poème.

En voici l'analyse :

Premier acte : Madeleine invoque vainement la pureté recueillie de son enfance contre ses irrésistibles désirs de faste et d'amour. Ce désir d'amour, où l'on sent déjà couvrir une ardeur toute charnelle se dissimule sous un idéal de sororale sollicitude et de sécurité ; mais l'appel sentimental ennoblit les contours de la nette vision érotique.

Deuxième acte : Conrad et Valère échangent des distiques où palpite la somnolence nostalgique de l'oisiveté voluptueuse. Ces vers donnent à l'œuvre une teinte de pastel non fixé mais évocateur d'atmosphère. On s'imagine à travers ces esquisses savamment floues ces « chérubins savoureux et pervers » vêtus de justaucorps pervenche et de leurs longs cheveux blonds.

Troisième acte : nous donne l'image d'un mélange trouble et bien poétique du goût de la volupté raffinée et la recherche d'une sûre et absorbante tendresse. Pourtant, une inquiétude se lève d'avoir failli, « l'étouffant remords d'avoir flétri la fraîcheur de leur rêve ».

Quatrième acte : Madeleine reçoit comme une bouffée d'air frais l'offrande de l'âme vierge de Conrad, commensal trop jeune que l'atmosphère pervertie n'a pu corroder. Après la fleur de serre d'un amour trop pensé (cfr. d'Annunzio), voici une âme jeune qui se donne à elle avec une pathétique et solennelle insistance. Vainement elle lui objecte la tromperie du grand mirage ; elle craint pour lui le contact de son âme déçue, de son corps trop averti. Les sens lui ont flétri l'amour. C'est par eux seuls qu'elle doit continuer à aimer car plus rien de la flamme ancienne n'anime son âme. Mais l'ardeur du jeune garçon est telle qu'elle ne peut refuser le don suprême de la rédemption. Au contraire de tant de poèmes dialogués et de pièces de cette époque (E. Dujardin : « Les Epoux d'Heur le Port »), ce n'est pas la dure, l'austère pénitence qui vient mais le jeune sourire d'une vie nouvelle.

Ce poème veut-il exprimer la possibilité toujours offerte de la rédemption, la nécessité de saisir sans scrupule, avec même une sorte de générosité avide, toute possibilité de renouvellement, la fatale dégénérescence de tout amour ; la dure nécessité de farder l'amour d'assez de discrétion, voire d'ascétisme, pour qu'il n'engendre pas une fiévreuse lassitude, le regret d'avoir avili en simple recherche de plaisir ce qui pouvait rester une belle tendresse ou enfin l'inéluctable nécessité, la fatale attirance de l'initiation par la souffrance ? Tout cela sans doute à la fois. Idées pessimistes sans doute mais comme résignées déjà, éparses dans l'âme d'un poète jeune, souffrant, déçu, et s'offrant à souffrir encore, en échange d'une autre extase. Car jusqu'à la mort nous restons vierges du frisson, de l'allégresse du

soupir que nous n'avons pas goûtés. Et cela seul semble être, à l'heure du trépas, dans les âmes noblement curieuses, le seul universel remords. Cette amertume déjà connue de Caldéron somnole avec langueur dans un décor de fine grisaille, de violettes et d'eau stagnante. Fontainas a isolé ces deux êtres de légende dans la tour close d'un manoir pour empêcher l'amour sommaire des hommes de pénétrer jusqu'à eux. On devine là une intention d'hermétisme spirituel qui se traduira plus tard dans ses recherches de forme ; de là naîtra le désaccord tant de fois dénoncé du symboliste avec la vie, tout au moins avec la vie globale, alourdie du « monceau d'immondices qui la diffame et qui l'accable » (1) mais qui, ici du moins, ne repousse pas « l'ingénuité adorable et sa forme immortelle et nue ». Cette idée d'impuissance propre à une génération fatiguée, qu'on reprochera à Mallarmé d'avoir magnifiée s'y trouve déjà : impuissance de vivre, impuissance de créer à l'aide des mots insuffisants qui poussa Mallarmé à s'exprimer en conversations fugaces plutôt qu'en poèmes durables.

Dans *Vers le Nord* il envie jusqu'aux morts, ceux qui moururent dans l'action qui les protégeait contre eux-mêmes. Ici l'on se rend très bien compte de l'accord foncier de sa nature avec une vie énergique et forte d'homme d'action dont la trop grande puissance de rêve, une enfance moralement négligée ont étouffé en lui les possibilités. Il s'y montre en pleine période de formation morale. Il méprise le bonheur quotidien, aspire à des joies plus hautes, moins faciles, regrette le passé jeune et brillant, tremble devant l'avenir. Ce n'est pas « l'ennui des gens trop aimés » comme le dit Rency mais bien peut-être celui des gens trop riches. Et cette richesse sera bientôt si débordante en vocables et en harmonies qu'aux yeux de bien des critiques peu psychologues, ses sanglots intimes n'apparaîtront même plus.

(1) André FONTAINAS : « Souvenirs du symbolisme ».

Mais l'année 1890 marque la guérison du poète qui relève la tête et comprend à nouveau que « c'est de vivre surtout que nos âmes sont affamées ».

En 1890 paraît *l'Impératrice Félise*. Le titre de ce poème semble avoir été emprunté à Swinburne. Des portraits d'un byzantinisme fastueux accusent le goût pictural attesté par la collaboration de Fontainas au *Mercur de France* dès 1890. Dès ce moment, il s'initie à la théorie des arts plastiques. Cette riche expérience, ici toute nouvelle, commence à être utilisée à des fins psychologiques et symboliques. Le poète s'est souvenu sans doute de la « Salomé » de Gustave Moreau ou du portrait qu'en fait Huysmans dans « A rebours ». La *Jeune Belgique*, défendue par le purisme toujours à l'affût de Giraud est de teinte plutôt parnassienne. Avant José-Maria de Heredia elle a entouré Fontainas d'une atmosphère de farouche probité artistique. Toutefois, cette revue devait s'effondrer bientôt, battue en brèche par le *Coq Rouge*, organe de quelques « jeunes Turcs » talentueux au nombre desquels éclatait le nom de Verhaeren. Sur les cendres de la *Jeune Belgique* prospéra la *Wallonie* dirigée par le tout jeune Mockel. Avec quelques épisodes des futurs « Vergers illusoires »⁽¹⁾ de Fontainas, elle accueillit toute une équipe de poètes français dont Gide, Ferdinand-Herold, Quillard, Merrill. Mallarmé lui-même, amené par l'affectueuse instance de ses disciples ne dédaigna point d'y collaborer.

C'est alors que la musique l'aidera à se trouver ; cette musique qui ne s'était présentée à son enfance que sous la forme bouffie et artificielle des opéras de Meyerbeer et d'Halévy émut la fibre héroïque de son âme par le lyrisme puissant de la « Chevauchée des Walkyries ». Il s'enflamme, obtient ses entrées à la Monnaie et assiste assidûment aux

(1) 1890 : « La Reine pensive », « Sur le basalte », « La Dame lasse » ; 1892 : « Dans la forêt », « Chevauchée », « Une voix ».

soirées wagnériennes. En 1891, il se rendra à Bayreuth avec ses amis Louys, Herold, Merrill.

A ce moment, ayant épuisé souvenirs anciens et émois nouveaux, André Fontainas se tourne vers l'avenir. Il rentre à Paris. Là, il sera pris par ses devoirs militaires ; « s'aligner, se feindre le numéro sans plus qui, au gré des commandements, pivote sur soi, décomposer la marche et le port du fusil, s'intéresser aux règles du tir et se disperser, moyennant des ordres imposés, sentinelle, épier un ennemi que, derrière des bouquets d'arbres ou des plis du terrain quelques-uns figurent parce qu'un manchon d'un blanc sali leur ceint les képis » (1).

Puis, il lui faudra « assurer à ses lendemains une tranquillité par des labeurs qu'on paie », car jamais la poésie ne constituera pour lui un appoint matériel. Ce sera le luxe de sa vie en en étant le seul objet. Ces précautions prises une fois pour toutes, il deviendra un de ceux qui consacrent leur existence quotidienne et totale à la défense et à l'illustration des lettres françaises.

(1) « Ornement de la Solitude ».

II

LE SANG DES FLEURS

En 1889, Fontainas rassemble ses premières œuvres. Plus qu'un recueil d'ensemble, le « Sang des Fleurs » est un florilège éclectique composé de poèmes jugés les meilleurs par sa jeune expérience.

Une impression d'harmonieux équilibre se dégage dès l'abord. Peu de jeunes poètes connurent une souffrance égale à celle qui s'intercale à ces pages. Elles dégagent néanmoins une sérénité étonnante pour le lecteur qui connaît déjà les confidences poignantes et monotones des « Etangs noirs ». On ne peut ici retrouver sans effort psychologique le jeune homme naïf et indécis qui perdit son bonheur sans combat. Avertie, je m'étais penchée sur ces vers avec sollicitude, mue par une impulsion fraternelle de commisération. Là où j'attendais des stances explorées j'ai rencontré un poète « majeur » au verbe mesuré et sonore dont les rares lecteurs furent éblouis sans être émus. Des critiques louèrent à son prix cette insolite santé intellectuelle. Certains crurent même y voir un symptôme d'un détachement rapide de l'art au profit de la vie. Cette invincible et racinienne pudeur, ce mépris farouche des expansions élégiaques, cette si coûteuse réserve d'un cœur blessé, attentif seulement à léguer le bilan de ses extases et le profit esthétique et moral de sa souffrance, tout cela m'émerveille comme le reflet, adolescent mais sûr, de la grandeur.

Lorsque parut ce recueil, l'auteur nous dit dans ses « Souvenirs du symbolisme » qu'il l'envoya aux artistes et

poètes qu'il admirait. Quelques témoignages de sympathie lui parvinrent dont certains le confirmèrent dans sa vocation. Mallarmé, dont l'art si élaboré croit volontiers à la préméditation des vers d'autrui, félicite le jeune homme de « ressusciter tous les rythmes glorieux tant de fois et encore ». Sur quoi Fontainas nous déclare qu'il avait chanté parce qu'il lui aurait été impossible de ne pas chanter, « sans participation aucune d'un contrôle de réflexion consciente ». Qu'il n'ait pu discerner de quelle heureuse manière d'illustres influences ont modelé ses vers, qu'il se soit refusé par modestie de croire à la parfaite innutrition, je le crois volontiers mais je crois pouvoir affirmer que Fontainas s'est nourri de Ronsard avec l'intention secrète d'en acquérir le rythme aimablement souple et le robuste enjouement. Nullement pasticheur du chef de la Pléiade, il semble toutefois avoir partagé sa vie studieuse et large, ses longues causeries spirituelles, son entrain d'étudiant.

Avant d'entrer dans l'analyse du recueil, voici quelques précisions et hypothèses quant aux sources et à la chronologie des poèmes. Fontainas a dédié cette œuvre au « Très gracieux souvenir » de sa première bien-aimée. Quelle joie profonde, quoique teintée d'un reste d'amertume, n'eut-il pas à le faire ? Cette œuvre d'une réelle noblesse, d'un si sûr raffinement technique en l'échange de quelques mois d'espoir et d'une cuisante douleur ! Comme tant d'autres c'est ce don merveilleux de sa jeunesse qui le paya de tout : il en est ainsi pour les âmes riches qui connaissent l'amour par les offrandes qu'elles lui font mieux que par celles qu'elles reçoivent.

De 1883 date le second poème « Eden de poète », le seul qui n'exalte pas l'amour non encore fixé, mais qui détermine l'aspiration foncière de son âme.

Le premier dut être écrit à la suite de la première rencontre, un matin de printemps dans une de ces expositions de peinture qu'il fréquentait avec René Van Impe, son confident si longtemps regretté.

De 1885, l'époque de « mélancolie d'avant l'amour partagé » pour reprendre l'expression de Giraud datent assurément les poèmes de 3 à 16 inclus.

L'orage a éclaté dès le poème 4 ; certainement le 17 fut écrit en 1886 ou 7, date de la déception : il figure dans le « Parnasse de la Jeune Belgique » publié en 1887. 18 marque la faillite. Le poète n'ignore plus rien de l'étendue de son malheur : la bien-aimée ne sera pas à lui. Mais l'amour persiste. Il mettra longtemps à s'user... parce que sa volonté d'oubli est combattue par une jeune foi sentimentale.

20 : 1885.

21 et 22 tirent en quelque sorte la salvatrice conclusion du drame. Le jeune homme s'est ressaisi et accorde un grave et lucide remerciement à celle par qui « il n'aura rien ignoré de la vie ».

Le recueil se compose de 22 poèmes se rattachant à la tradition technique et classique du Parnasse latin. Il comporte quelques sonnets et quelques odes de touche racinienne ; aucune velléité de libération rythmique ne s'y fait jour.

Tous les critiques, Giraud, Merrill, Gauchez entre autres ont dénoncé l'influence de Ronsard dont j'ai déjà parlé. Je n'ai donc plus aucun mérite à le faire mais déjà à première lecture, avant de connaître leurs opinions, le nom de Ronsard m'est venu spontanément aux lèvres !

La bonne grâce coquette et aimable, le tour enjoué, l'érotisme complaisant alternant avec la noblesse soudaine de certains vers, vagues alertes figées en degrés de marbre, m'ont rappelé des consonances familières. J'ai repris les « Amours » et voici les remarques que m'inspire cette étude comparative. D'abord :

1^o L'emploi épisodique et familier de la mythologie que la poésie commençait à délaisser (exception faite pour les poèmes antiques de Leconte de Lisle qui reposent parfois

uniquement sur l'allégorie mythologique, et certains poèmes de Giraud). Les analogies de son aimée avec les Bacchantes (6) évoquent irrésistiblement les « Vineuses Thyades » chères à Ronsard. Aphrodite, Diane, l'Olympe avaient quelque peu perdu l'habitude d'être nommés en chœur.

2° Le rappel fréquent de la statuaire antique procède davantage de Ronsard et du Bellay que de ses contemporains.

3° Comme eux, il a fréquemment recours aux comparaisons et considérations météorologiques : printemps, jeunesse de la terre, réveil du ciel, décor vermeil encadrant l'illuminante beauté de son idole.

4° Le goût des personnifications, des allégories aussi anciennes que la poésie, rajeunies par le vers français.

5° L'aptitude aux éloges dithyrambiques, le naturel dans l'hyperbole chez lui n'est pas moins remarquable que chez Ronsard : le « bel œil, chef-d'œuvre non pareil » est remplacé plus picturalement encore par

Vos yeux sont pour moi le ciel

ou

Dans la chaleur du jour vous êtes née ainsi
De toutes les splendeurs et de tous les prestiges.

6° Le goût vivace au moyen âge, et qu'a gardé la Renaissance, des pierres précieuses, des parfums, des fleurs : corail, lis, rose, rubis, diamant.

7° Goût aussi des portraits de type sommaire et traditionnel issus des arts poétiques du moyen âge : la gamme en chef — bouche — teint — ris. Jusqu'à cette façon concrète, un peu insolemment fervente de détailler une femme, que Gauchez englobe dans les « qualités brabançonnnes et flamandes » et que moi je n'hésite pas à attribuer à l'exubérance renaissante du poète. On comparerait utilement à celles-ci les premières évocations féminines

de Verhaeren, vrai Flamand. Fontainas évoque un teint d'œillet, des lèvres de rose, des cheveux blonds.

Cfr. Ronsard :

Avec les lis les œillets mesliez
N'égalent point le pourpre de sa face
N'y l'or filé ses cheveux ne surpassent.

Voilà une conception sereine et vigoureuse de la femme, sans graisse superflue. Rien de Jordaens ni de Rubens là dedans, n'en déplaise à M. Gauchez ! Combien je préfère l'idée de la beauté païenne suggérée par Giraud : femme gracieuse mais plus belle que gracieuse et habituée à régner ! Le coloris robuste des époques de jeunesse et d'audace.

8° Penchant vers la tour d'ivoire « paradis saint des ciseleurs de vers », semblable à la tendance générale des artistes se créant soit à la cour des princes virtuoses, soit dans leur « librairie » personnelle un asile matériel ou spirituel contre la rudesse de leur temps ! Mais aussi révélation d'un désir d'art élevé qui poussera naturellement le jeune poète vers Mallarmé et l'orientera vers l'hermétisme.

9° Analogie dans le sentiment lui-même : dévotion absolue du moyen âge mêlé à l'aisance gauloise de la représentation physique dans un compromis parfois curieux : compromis probable de l'esprit courtois et de l'esprit bourgeois mis en présence à la Renaissance, juxtaposés sans heurt l'un à l'autre, assimilés et fondus par le classicisme jusqu'à renaître, perversément dissociés dans les madrigaux d'un Boufflers ou d'un Parny, repris par Fontainas à l'état originel :

Exemple : l'absorption totale de la pensée de l'amant par l'aimée révélée par les poèmes de Ronsard

Maîtresse de mon cœur vous emportez la clef
ou
Mon esprit qui ne pense en rien qu'en votre nom.

renaît presque textuellement. Toutefois, les vers de Fontainas témoignent d'une moins éphémère sincérité et d'une passion plus spiritualiste encore ;

Rien que mon seul amour, que votre chère image
Qui veille en ma mémoire et hante mon cerveau.

Enfin, des similitudes caractéristiques parmi lesquelles je choisis celle-ci :

Ronsard :

Quand vous étiez petite, une mignarde abeille
Sur vos lèvres forma son nectar savoureux.

Fontainas :

Sur vos lèvres se jouent les abeilles attiques (5)

ou

... mignonne, et sur vos lèvres roses,

Comme une abeille sur les roses,

Mon cœur s'en vient puiser le miel. (3)

Toutefois, la profusion exubérante du poète des « Amours » disparaît chez Fontainas. Ajoutons aussi que l'attention tendue de son jeune âge aggrave souvent la bonhomie délicieusement négligée que Ronsard mêle à sa noblesse.

10° Enfin, l'attitude distante, d'un hiératisme tout païen dont Fontainas revêt son aimée semble sœur de celle d'Hélène de Surgères dont les vertus morales, la chasteté surtout, sont exaltées avec la même insistance.

11° Le souci de la dignité de leur amour est pareil chez tous deux et celui, grave et décoratif, de la gloire, des lauriers, de l'illustration de l'aimée par l'amant repoussé, la volonté d'acquérir l'amour par la voie royale de l'admiration.

Quant aux procédés rythmiques, à ses rythmes boitillant si sûrement, il ne faut pas en chercher l'origine chez Verlaine,

que Fontainas ne connut que plus tard, mais chez Ronsard encore où j'ai relevé maints rythmes semblables et chez Banville qui les ressuscita et fut une des grandes admirations de jeunesse de Fontainas.

Giraud nous dit que ces poèmes sont des *Odes à la joie, à la jeunesse, à la beauté et à l'amour*. Je considère cela comme exact quant aux poèmes signalés plus haut comme étant écrits avant la déception. Quant aux strophes dites, « mélancoliques », « qui n'ont rien de la mélancolie moderne » elles n'ont pas cette « mélancolie d'avant l'amour partagé ». Giraud se trompe à l'art précis et sans défaillance qui continue à ordonner mots, cadences et jusqu'aux idées elles-mêmes par une sorte d'habitude héroïque. Mais la poésie comporte une certaine décantation, une renonciation au trop personnel, car contrairement à la sculpture, elle est chargée de représenter une durée.

D'après la chronologie que j'ai établie, il faut donc plutôt voir dans ces vers une mélancolie d'après l'amour trahi et même une douleur triturée par l'art au point que le poème extrait de la vie figure, réalise un comprimé très dense de vie universelle. Aucun moment, si important soit-il, de notre vie, n'est susceptible de nous représenter totalement. Le poète n'a le souci de traduire que le primordial, car il porte en lui cette loi obscure et non écrite qu'« écrire un poème, c'est s'édifier soi-même » (1) ! Santé, vigueur, mais oui ; mais cette quintessence riante ou grave, souvent paroxyste, quel prélude à la solitude intellectuelle dont, par trop de noblesse, il souffrira ! J'ajouterai comme preuve à cet exposé, qui peut paraître subjectif et parasitaire, l'argument certain, transparent, offert par la devise qui ouvre le livre : *Inter folia fructus*. Tous ces poèmes ne sont-ils pas des perles, jalousement cultivées et cachées, jaillies à leur point précis de maturité organique ? Rien

(1) P. Valéry cité par Marcel RAYMOND : « De Baudelaire au surréalisme ».

d'improvisé d'ailleurs dans ces vers. Rien d'un ouvrier pressé d'éblouir par sa précocité plus ou moins prometteuse. La nature, les trois règnes, l'homme, voilà tout le matériel de cette poésie. Conception concrète, saine, exempte de jongleries barbares ou subtiles. Peu d'idées, l'horreur visible de l'anecdote et du hasard. Il restaure le langage poétique par la puissante idéalité qui crée avec les rares idées et la constante vision, des figures de légende. Ce n'est même pas la femme qu'il peint mais déjà, conscient de sa supériorité, la fée dont « la nudité charnelle entr'ouvre un ciel supérieur aux mirages délirants de notre angoisse ». Conception d'un éblouissement, d'une précieuse expérience dont il reste reconnaissant ! Toujours il parlera de la femme avec une chevaleresque courtoisie. C'est pourquoi il me convient de dire sans aller plus avant que ses figures de femmes, toutes préraphaélites et désincarnées qu'elles paraîtront plus tard, ne perdront jamais de vue la terre. Ce ne sont pas des femmes imaginées mais des amies réelles ou souhaitées qui seront dans ses vers des compagnes ou les confidentes de ses songeries. Transfigurées, superposées ou dédoublées, sans doute — j'accorde une souplesse indéfinie à ses pouvoirs d'analyse et de synthèse poétique — mais reposant sur des souvenirs, des désirs, des visions. Parfois volontairement floues, mais par là offrant plus de séduction confidentielle, de possibilités d'harmonie avec la mouvante et flexible beauté de ses poèmes.

Dans les poèmes douloureux se révèle la lecture de Baudelaire. Avec moins de perversité que lui, il relate une obsession subie. Sa résignation stoïque ne se plonge pas dans ces gouffres où sombre l'impuissance baudelairienne. Mais pour tous deux, l'amour insatisfait devient un vampire. Lui aussi a pour cœur

... un lieu saccagé
Par la griffe et la dent féroce de la femme

Ce fait, de mince importance en lui-même, dévoile déjà une puissance d'inquiétude, une possibilité d'assombrissement moral. Le livre perd sa couleur, comme un soleil qui s'éteindrait d'avoir trop ruisselé sur les choses. Les rimes mêmes s'assombrissent, s'uniformisent. Il reprend la même morne rime d'un sonnet à l'autre, impuissant à traduire deux fois de façon différente un état d'âme identique.

Métrique. — Il use du sonnet de la terza rima, des rythmes déliés et sautillants, des quatrains et des strophes de cinq ou de sept alexandrins qui nécessitent de difficiles groupements de rimes triples. Aucune de ces difficultés n'a paru l'embarrasser. Il s'en joue avec aisance. Ce recueil semble à la fois être l'œuvre d'un tout jeune poète et d'un métricien classique longuement mûri dans la tradition Horace — Ronsard — Banville. Dans ces mètres, rien n'est risqué. Son œuvre poétique a pris l'essor le plus assuré qu'il soit contre les outrances. Pas de ces combinaisons impaires illustrées par Verlaine. Les principales formes strophiques que j'ai relevées sont :

6 — 6 — 2 — 6 (VI)
 8 — 8 — 4 — 8 — 8 — 4
 6 — 6 — 2 — 6
 8 — 8 — 3 — 8
 7 — 7 — 4 — 7 — 7 — 4

10 — 7

L'harmonie, dans les deux exemples de vers impairs encadrés de pairs n'offrent aucune apparence nouvelle de dislocation. Il possède dans ces rythmes usités par Banville (1846) ainsi que dans d'autres et nombreuses combinaisons une souplesse égale. Il n'a pas recours à cette mollesse, cette étourderie que Banville recommande et qu'il applique notamment dans cette strophe :

L'eau dans les grands lacs bleus
 Endormie
 Est le miroir des cieus
 Mais j'aime mieux les yeux
 De ma mie.

Il n'a pas davantage sa faconde quelque peu acrobatique. Il s'est dégagé de la surcharge mythologique, souvenir de la fausse pompe des dramaturges pseudo-classiques du milieu du siècle dernier. Bien plus aura-t-il dû apprécier cette notation novatrice : « Odelette : thème de valse ou de mazurka que le pianiste note en souvenir d'une affection ou d'un amour » ⁽¹⁾. Mais les odes légères du « Sang des Fleurs », légères par le rythme, sobres d'impression et de ligne, ressemblent bien plus à une fresque horacienne qu'accompagneraient des pipeaux. Rien de l'inquiétude confuse, de l'emphase des instruments modernes. Il n'est pas question de recourir, « pour laisser les objets poétiques dans le crépuscule qui les enveloppe et l'atmosphère qui les baigne, aux artifices de la négligence ». Seuls, ceux d'un métier net et loyal lui ont semblé nécessaires. Ce métier, le seul Ronsard aurait pu le lui donner. Je sais qu'il le tient pour un des plus purs poètes de tous les temps, que pour lui *il n'est de beauté suprême que dans Homère et Ronsard est son prophète* ⁽²⁾. Aussi bien, aux théories libératrices de la renaissance sur la beauté divine de l'amour humain, il reprend le sophisme « l'homme ne peut faillir lorsqu'un dieu (amour) le conduit » ; il lui reprend l'éclosion sonore et veloutée de ses mots. Il ne semble même pas d'ailleurs avoir suivi Ronsard jusqu'au bout de ses audaces : jamais il n'a comme lui confronté dans la même strophe deux vers impairs. Il n'a d'ailleurs admiré que bien plus tard les directives métriques étonnamment larges que Ronsard

(1) Préface aux « Stalactites ».

(2) Lettre à R. Kerdijk citée dans Kerdijk : André Fontainas.

dictait à ses disciples. Plus que les siennes, ses rimes sont fortes et altières, convenant à l'incantation d'un idéalisme moral peu désireux de chercher la beauté dans le quotidien. Elles sont donc fortes, riches quand il se peut, assez souvent ; aucune recherche d'originalité ne leur accorde plus d'importance qu'il ne se doit : le rimeur s'efface devant le poète. Chez lui, il est exceptionnel de sentir la tension entre ces éternels antagonistes. Je n'ai pu en déceler qu'un exemple, assez inévitable :

On a l'enivrement du pardon pour les *crimes*,
Le cœur en est vibrant tout entier ; la bonté
Pour s'y développer n'a pas besoin de *primes*.

C'est là un exemple de sacrifice, du ton, à la versification. Je n'en ai point trouvé d'autres malgré les fréquentes rimes triples auxquelles le condamnent ses formes fixes. Ces dernières ont tour à tour de la douceur, de l'énergie et sont étroitement modelées sur le thème général du poème. Il joint le don musical au sens précis des valeurs de la langue.

Pas plus que Ronsard il n'accuse de recherche dans les épithètes : elles visent davantage à l'éclat, à l'harmonie qu'à un effet proprement intellectuel. C'est dire qu'il ne professe encore aucun détachement pour les associations verbales coutumières. Lorsque sa chanson s'adoucit et se ternit un peu, il semble qu'une affinité avec Verlaine veuille discrètement se faire jour, encore que son vers, plus noble que souple semble encore drainé vers la rime malgré ses richesses internes. Dans l'alexandrin, l'emploi fréquent des *muettes* et des *i* cadence le vers et le décharge de son excès de plénitude. Les accents intérieurs nombreux ne rompent rien encore du rythme classique. Mais on entrevoit qu'ils pourront un jour le déborder sans effort. Je signale aussi une fréquente alternance entre un vers porteur d'une césure classique et un vers émietté entre divers pieds rythmiques. On peut voir là l'indice d'une possibilité d'évolution rapide :

Exemple : poème 8 : le vers est prolongé par des coupes dans la première strophe exprimant une extase, état durable, ralenti et comme bercé dans sa durée :

Voix vibrante/de rêve/et de chant/qui m'affoles/
O voix frêle/et sonore/où planent/par essaims.

Puis, l'éclosion inattendue du monosyllabe lumineux :

Les rires éclatants plus *clairs* que des tocsins.

prélude à l'exclamation qui fuse, puis sombre, confidentielle et spontanée dans ce reste de vers qu'il ne faut pas couper à la lecture tout en en donnant toutes les valeurs :

O sa voix, je l'adore autant que ses paroles !

La seconde strophe, évocation rapide, légère, de l'imagination frappée du coup de soleil de l'éblouissement procède par accumulations ferventes d'associations. Les domaines des différentes sensations se compénètrent de plus en plus. Ce procédé fait songer à un ricochet habile autour duquel s'élargiraient des cercles concentriques. Trois vers purement classiques terminent cette petite symphonie physiologique de l'éblouissement sur une note idéaliste et très renaissante. Cette analyse d'un poème, bien sommaire, je la donne à simple titre démonstratif d'un sens précoce de la concordance rythme-sensation et de son heureuse mise en valeur.

Ici déjà, je l'ai dit, Fontainas emploie le terza rima qui se retrouvera plus tard dans les « Récifs au soleil » et la « Halte sous les Hêtres ». Il respecte encore la convention classique de Dante et de Ronsard. La pensée n'enjambe pas d'un tercet à l'autre. Chacun se clôt par un signe obturateur de ponctuation. Le vers lui-même garde un parfait classicisme, les césures secondaires rares étant ramenées à l'importance de simples accents. Presque chaque vers renferme son sens propre, en dépit du sens du tercet entier. Dans les cas contraires, le vers non indépendant est placé

en apposition : c'est donc de la tierce rime parfaitement classique. Notons que dans (11) chaque évocation descriptive est nettement représentée par un tercet.

Enfin, je signale l'influence rythmique d'Horace, Fontainas a toujours été grand latiniste. Dès lors les rythmes de longue et de brève ont dû sûrement marquer son oreille :

P̄ār̄ēīl̄l̄ēs̄ āūx̄ m̄ūs̄es̄ ān̄t̄īq̄ūēs̄
 Āūx̄ Ḡr̄â̄c̄ēs̄, āūx̄ c̄h̄œ̄ūr̄s̄ r̄ōūḡīs̄s̄ān̄t̄s̄
 Ēt̄ d̄ān̄s̄ān̄t̄s̄
 D̄ān̄s̄ l̄ēs̄ p̄l̄īs̄ d̄ēs̄ c̄h̄īt̄ōn̄s̄ r̄ūs̄t̄īq̄ūēs̄...

variété de rythme qu'un métricien expérimenté ne trouverait peut-être pas strictement classique, du point de vue latin. Encore mon interprétation est-elle toute personnelle et je ne la donne que pour telle. C'est un exemple un peu plus adéquat que d'autres de la formation classique profonde du poète. Sans trouver les mêmes possibilités de scansion que dans le poème précédent, on y trouve une vivacité de trait rythmique que ne désavoueraient pas les poètes latins.

Quant à la répartition des valeurs esthétiques au sein du poème, il me plaît de voir qu'il n'a pas obéi à cette sournoise préoccupation de la jeunesse : l'amour exclusif du beau dernier vers. Chacun rejaillit sur l'autre en facettes lumineuses. Une série de réfractions brillantes se produisent de telle sorte qu'il ne reste au dernier que le pouvoir esthétique des autres. Il n'est sommet que quant au sens.

Conclusion. — Le « Sang des Fleurs », publié en 1889 est un florilège longuement mûri. La majorité des critiques en ont fait une œuvre parnassienne. Ce n'est point mon avis : s'il contient des sonnets, forme favorite du Parnasse français les variétés de rythme ne pourraient guère l'appartenir qu'au seul Banville. Bien peu parnassien, cet émoi

jeune, pieux, exclamatif, retentissant d'une héroïque vibration d'âme.

Renaissant, oui, par la profusion d'éclat solaire, de couleur, de fleurs et de pourpre ! Renaissant par la fière suavité de son incantation. Son vers, plus vibré et modulé que frappé dans sa vigueur a un moelleux dont lui seul peut-être nous a rendu le secret perdu depuis Ronsard. Il me plaît d'évoquer à propos de son choix des sujets la parole de Ronsard à Alphonse Delbène, curé de Haute-Combe en Savoie : « Tu auras en premier lieu les conceptions hautes, belles et non traînant à terre ». Dans ce recueil, André Fontainas n'a pas été au-delà. Mais quel programme : un idéal entrevu, l'exaltation d'un amour de pure élévation et après un désespoir contenu, l'espoir nouveau ! Ingénuement, il a réussi ce que tentèrent à grands efforts, avec Maurice du Plessys, plusieurs tenants de l'Ecole Romane : introduire leurs sentiments modernes dans les tournures archaïques et les rythmes de la Renaissance.

Bien des critiques se sont déclarés surpris de la différence prodigieuse existant entre l'inspiration et la réalisation du « Sang des Fleurs » et des « Vergers illusoires », son successeur. Le phénomène me paraît, à moi, moins inexplicable. A force de richesse, de culture, de cet accueil constant qui forment la gloire de la mentalité de la Renaissance, naît une sorte d'épuisement dans la sensation, de saturation de la couleur, de repliement abstrait de la pensée impuisante à se créer dans la splendeur des décors nouveaux. La Renaissance italienne a connu toutes les formes d'afféterie dans la pensée et la sensation. Fontainas, renaissant, affolé d'une large culture, épuisé par des discussions littéraires neuves pour lui, plongé soudain au sein même de ce symbolisme qu'il ne connaissait que de nom, ne résistera pas à l'emprise à laquelle l'expose sa richesse même, obstacle à un perfectionnement continu dans la même direction. Il faudra émincer, élaguer, affadir. Son talent devra subir des paliers de croissance. Le symbolisme lui donnera l'acuité

de pensée, la circonspection verbale que ne possède pas un jeune homme à moins d'avoir vécu dans les serres chaudes de la culture parisienne. Son art, encore adolescent, ira jusqu'à l'extrême de la réaction. C'est pourquoi, mis en rapport avec la suite de son évolution l'allure de ce recueil ne m'étonne pas.

Les images seront décolorées. Les preux et les châtelaines remplacent les nymphes et les satyres ! Ceci atteste que le besoin de donner un corps à ses rêves est enclos dans son talent. Il s'opère une substitution de matériel poétique, voilà tout ! Cette œuvre fait déjà pressentir en lui le dilettante épris de formes belles : qu'elles soient pleines et royales ou subtiles et immatérielles, un trait de caractère est là. Une des dominantes du premier recueil est son unité de pensée, sa volonté de suggérer l'essence des sentiments plutôt que d'exposer des faits. Le passage de son esthétique actuelle aux paysages et aux aventures — prétextes du symbolisme sera fort aisé. Maintenant que presque toute son œuvre est connue, je vois une parfaite continuité dans la lumineuse et robuste santé que respire l'érotisme de ces pages et la douceur enveloppante, assurée qui, dans les « Récifs au soleil », étreint la Femme d'un bras fort. Une divinisation exaltée de l'amour, divinisation par la voie païenne d'un art plastique distingue le « Sang des Fleurs » des suivants recueils et le rattache directement à ceux de la maturité. Le poète nous haussera vers un amour plus approfondi, universalisé, élevé au rang suprême de l'idée, pilier central de la vie allant du cœur inférieur de l'homme aux sphères de l'idéal et de la femme au monde. Dans cette première œuvre le solaire et noble éclat fait déjà de l'amour une chose belle dont tout l'excès d'expression se fige en immuable attitude d'extase.

Enfin, l'adresse de la technique révèle une culture poétique profonde plutôt qu'étendue, acquise à l'écart des influences de l'époque.

Ce sont là les traits qui font de ce recueil de jeunesse une œuvre représentative de poète inspiré, cultivé, laborieux, sensible et plus que de tout doué de ce pouvoir d'essor qui permet d'accéder à tous les sommets. C'est cette ferveur, caractéristique primordiale de son âme qui permettra le mieux de dire, plus tard, aux théoriciens les plus stricts, qu'il n'y a aucune solution de continuité dans son œuvre, polarisée par le même amour.

III

CROISSANCE

André Fontainas retrouve les amis quittés. Tous lui semblent plus précoces que lui-même parce qu'ils s'essayent avec une heureuse hardiesse aux rythmes et aux procédés nouveaux. Merrill a publié les *Gammes* (1887), Mikhaël ses poèmes si décidément mûrs de l'*Automne* (1886), Quillard sa *Fille aux mains coupées* (1886). Ils se groupent à la *Pléiade* de Darzens, puis de L.-P. de Brinn de Gaubast que remplacera bientôt le *Mercur de France*. Depuis quatre ans déjà, René Ghil tente de transformer le vers articulé du Parnasse en un instrument éolien dont la souplesse favorisera d'imprévues déliquescentes rythmiques. Au milieu de ces ardues recherches théoriques et pratiques, des névroses à la mode dont chacun se revêt sans conviction, notre jeune poète authentiquement sombre, dépourvu à la fois de jactance et de toute intention novatrice se sent quelque peu dépaysé. Aussi loin qu'on puisse voir, l'horizon poétique pullule de petites revues éphémères entêtées à se pourvoir de descendantes caractérisées par le même amour de l'art et la même impécuniosité ⁽¹⁾. En 1889, *La Plume* naissait enfin sous la direction de Léon Deschamps, aussitôt ouverte à toutes les bonnes volontés décadentes et symbolistes. Elle reflète fidèlement l'atmosphère bouillonnante et fertile de l'époque. Le *Mercur de France*, seconde forteresse du symbolisme se dressa l'année suivante.

⁽¹⁾ R. DE GOURMONT nous en a donné une liste qui est bien près d'être complète.

Dès lors, aux comptes rendus des soirées et banquets de la *Plume*, c'est aux sommaires du *Mercur*e qu'on retrouve les partisans des tendances nouvelles.

Fontainas ne se sentait point prêt à affronter cette brûlante et tapageuse arène littéraire. C'est alors que, en suite à l'hommage de son premier recueil, il reçut un court billet de Mallarmé (1). Il en conçut de la surprise, un étonnement de spontané qui s'étonne de voir ses réussites doublées par autrui d'intentions qu'il ne s'est pas connues. Ce billet lui ouvre les yeux : désormais, il s'analysera davantage.

Selon l'invite du maître, entraîné par Quillard, il s'égara dans la rue de Rome, un mardi, dans la soirée. Il y retourna conquis par sa cordialité autant que par le prestige d'une conversation que, moins préparé que les autres, il devait subir davantage. Il suffit en effet de lire la page de Gide (*Si le grain ne meurt*) (2) pour nous rendre compte de l'état de gravité réfléchie où ces entretiens collectifs plongeaient le jeune homme.

Dans cette salle à manger, « modeste et belle (meubles du XVIII^e siècle, deux tableaux de Berthe Morisot, un Monet, un Manet, un Redon, un plâtre de Rodin) » (3) s'éclaircissaient les plus hautes valeurs de l'esprit, s'orientaient dans un sens nouveau les vocations poétiques. Une douzaine

(1) Voir « Souvenirs du symbolisme ».

(2) ... « Hérold était parfois flanqué de son beau-frère, un Belge énorme du nom de Fontainas qui était peut-être bien le meilleur des êtres, du cœur le plus tendre, et pas bête, je crois, autant qu'on en pouvait juger par ses silences. Il semblait avoir découvert que le plus sûr moyen de ne jamais dire des bêtises est de ne point parler du tout. »

Et aussi C. MAUCLAIR : « Grandeur et Servitude littéraires » : « ... André Fontainas et Ferdinand-Hérold, tous deux d'imposante stature, barbus, érudits et muets. »

(3) (Tristan l'Hermitte) Bernard FAY : *Panorama de la littérature française contemporaine*.

de disciples, parfois complétée par un étranger de passage comme Wilde ou de quelque peintre ami du maître (Gauguin, Whistler) se groupaient autour de Mallarmé adossé à la cheminée, fumant gravement sa pipe de bruyère et parlant de cette voix racée, harmonieuse qui semblait destinée à n'évoquer que les fleurs les plus rares du domaine de la pensée abstraite. Du propos le plus quotidien il savait s'évader par allusion et par association vers des voies où l'on ne pouvait que le suivre. Sa pensée était l'alouette jaillissant sans effort au-delà de l'espace visible. Chacune de ses phrases et de ses associations étaient insolites et inimitables. L'ascendant extraordinaire qu'il exerça, un contemporain en a, dans le domaine du possible, clairement déterminé les causes : Alfred Poizat dans « Le Symbolisme » 1924, pages 89 et suivantes. Ascendant intellectuel, mais aussi moral ⁽¹⁾ de l'artiste pur sur les jeunes gens mal dégagés de l'emprise des contingences. Fontainas dut à Mallarmé, entre autres enseignements sur lesquels je m'étendrai plus tard, une absence totale de préjugé syntaxique, une aisance infinie dans le maniement eurythmique des éléments du discours, maintes façons de sertir un mot de manière à le revêtir de sa véridique signification. Il connut mieux les peintres modernes, partagea l'admiration du maître pour Renoir et Whistler. Enfin, il reçut de lui le plus beau don : la confirmation de sa vocation poétique et la suggestion des voies de recherches dans lesquelles il s'engagera.

J'ai déjà dit le bain de wagnérisme qui avait entouré ses années d'étude. A ce moment déjà il avait senti renaître en lui le sens du mystère qu'avait eu son enfance. Mais ce charme ne pouvait l'influencer à fond que dans une ambiance appropriée. A Paris, il retrouve assidûment Louys, Gide et Valéry aux concerts Colonne et Lamoureux. Le rôle primordial de ces concerts dans la rééducation de la

(1) Voir Albert MOCKEL : *Stéphane Mallarmé, un héros.*

poésie, M. Paul Valéry le souligne dans une conférence prononcée en 1931 à l'occasion du cinquantenaire des concerts Lamoureux (1). Il affirme que « toute histoire littéraire de la fin du XIX^e siècle qui ne parlera pas de la musique sera une histoire vaine ; une histoire pire qu'incomplète, inexacte ; pire qu'inexacte, inintelligible ». Je m'associe à lui en disant qu'il n'est pas possible de traiter de l'œuvre ou de l'esthétique de Fontainas sans faire une place à la musique. Comme tous, il prend conscience de l'inégalable pouvoir de la musique sur les âmes, celui de fixer l'indéterminé. Peu à peu, il éprouvera « cette angélique douleur qui naît des rivalités supérieures » que ressent Mallarmé devant son invincible rival. Les poèmes qui accompagnent la musique de Wagner offrent un parallélisme étroit entre la forme des vers et les sentiments exprimés. Il indiquait des moyens tout germaniques de rajeunir l'art : l'accumulation des épithètes, la suppression des conjonctions, la création de mots composés et de néologismes audacieux, la rénovation de vocables, qui pouvaient produire des effets allant de l'antithèse au calembour. Chez un jeune poète, adepte inconscient dès l'enfance de la poésie pure, cette découverte fera l'effet d'une prodigieuse révélation. Ajoutons que les grandes images légendaires par lesquelles Wagner traduit son idéal l'incitent à étudier les légendes, à dégager leur sens réel, souvent méconnu, qu'elles peuvent avoir à en revêtir ses pensées familières. Une extrême curiosité d'esprit, autant qu'une profonde affection, liera André Fontainas à Mallarmé. Il sent obscurément que l'ère est close de ramener la poésie à la technique artisanale des ciseleurs renaissants et de retirer au lecteur, comme le firent les Parnassiens, la joie de se croire participants de la création du poète. Dès lors, « il comprit l'effervescence de rébellion réfléchie qui poussait tant de cerveaux généreux vers des recherches parfois hasardées ; il fut saisi d'enthousiasme héroïque, et,

(1) P. VALÉRY : « Pièces sur l'art », 1935, N. R. F.

en dépit de son tempérament nullement combatif, parvint comme ceux de son âge, à revêtir de formes hardies ses secrètes conceptions » (1).

Le samedi vers quatre heures, il retrouvait la plupart de ses amis chez José-Maria de Heredia. Il l'aimait pour sa probité artistique et la rondeur de son accueil (2). Ce dernier parlait peu peinture et méprisait la musique, « art informulé » disait-il. Mais il ne négligeait pas celle des vers et abandonnait volontiers les explorateurs, les romanciers, les gens du monde et même les indésirables tolérés qui hantaient son salon pour mettre en garde ses jeunes amis contre la « poésie invertébrée » (comprenez la métrique sans rimes). Il se fit gardien de la mesure, de la cohérence, au moment où les puissances conjuguées de la magie swedenborgienne, de la dramaturgie nordique, les subtils poisons culturels d'une fin de siècle déferlaient sur la clarté française. C'est peut-être à cause de lui que Fontainas, qui savait si bien écouter, se taire et méditer, ne fut pas subjugué entièrement et du premier coup par le vertige de Schopenhauer et par l'idéalisme renforcé de la Légende dorée et des romans de chevalerie. Fréquenter à la fois Mallarmé et Heredia fut excellent pour la maturation de son art.

Je n'ai pas à définir ni à caractériser le symbolisme. Cette tâche, des témoins impartiaux et des participants l'ont diversement remplie (3). Ce fut à la fois une volonté de restaurer la dignité et la spiritualité dans les lettres et une tentative de réaliser dans la poésie la synthèse des arts. Il s'appuie sur le moyen âge, voire même sur le romantisme qu'il a approfondi et parachevé, particulièrement sur celui

(1) André FONTAINAS : *Les Etangs noirs*.

(2) Pour détails sur J.-M. de Heredia, voir *Souvenirs de la vie littéraire*, Arsène Fayard s. d.

(3) Thibaudet, Mockel, Rette, André Barre, Antoine-Orliac, Henri de Régnier, Poizat, André Beaunier, Ernest Raynaud, Jean Royère, Edouard Dujardin, Marcel, Raymond, André Fontainas lui-même et bien d'autres.

qu'Antoine-Orliac ⁽¹⁾ nomme « romantisme profond » : de Wordsworth et Coleridge en opposition avec le « romantisme flamboyant » de Byron. Passionné d'érudition, il fait un sort à des créateurs méconnus et reste quelque peu entaché d'un vieux dandysme à la Baudelaire. Du vaste syncrétisme de ce mouvement, chacun a pris ce qui convenait le mieux à son talent. Le symbolisme est, si l'on veut, une vaste université de l'art. L'artiste commence par s'y perdre, par y puiser à tort et à travers. C'est pourquoi entre les années 1890 et 95, période de virulence du mouvement, tous les poètes issus de cette même atmosphère, ayant ensemble accordé leurs lyres, se ressemblent comme des frères. Tous désirent « bannir de l'art, délibérément, en toute conscience, les accidents de milieux, d'époques, les faits particuliers » (Henri de Régnier). On a pris cette attitude pour un mépris de la vie, alors que ce n'est qu'un rejet des aspects accidentels et extérieurs de la vie en faveur de la pure épopée intérieure : le Rêve. Il convient ici de mentionner les pages clairvoyantes qu'a consacrées René Doumic ⁽²⁾ à ce trait psychologique essentiel qui, subsistant aujourd'hui encore, contient et généralise l'effusion poétique d'André Fontainas. Son commentaire serait fructueusement rapproché du thème des « Vergers illusoires » et des premiers poèmes de Viélé-Griffin et d'Henri de Régnier.

Les caractères du milieu esquissés, rien ne m'empêche plus d'étudier l'œuvre replacée dans l'atmosphère qui conditionna son éclosion.

⁽¹⁾ ANTOINE-ORLIAC : *La Cathédrale symboliste*.

⁽²⁾ René DOUMIC : *Les jeunes*, 1896, p. 189 et suivantes.

IV

SUR LES GALÈRES DU SYMBOLISME

A. — Les Vergers Illusoires (1892)

André Fontainas a dit lui-même (« Souvenirs du Symbolisme ») qu'il avait reconnu dans les *Poèmes anciens et romanesques* d'Henri de Régnier parus en 1890 « cette forme de vers, ce son, cette cadence » qu'il cherchait. Il y admire le « naturel avec lequel s'amalgament et s'apparient aux coupes de l'alexandrin rituel des vers de mesures différentes ». Il avoue que de Régnier, qu'il considère encore aujourd'hui comme le maître, poète trop peu apprécié, de sa génération, a éclairé et déterminé le sens de ses propres recherches. Cette vérité m'a frappé l'esprit alors que je venais de relire l'œuvre d'Henri de Régnier et que je ne connaissais encore que très superficiellement les « Souvenirs ». Je suis heureuse de constater la concordance de mes idées critiques avec l'opinion de Fontainas sur son œuvre. Les mêmes beaux mots familiers sont suscités et caressés par le rythme tour à tour berceur et hardi. Chez de Régnier, l'égalité de la teinte orchestrale semble mieux soutenue mais la luxuriance des décors retient trop l'attention sur la face concrète du symbole. L'héraldisme règne en maître ; le son se heurte à une profusion exubérante d'objets précis. L'érudition empêche la couleur de se fondre dans la musique et l'œuvre de parvenir tout à fait à cette fluidité irréaliste et magique que le poète a dû s'assigner pour but. J'ajouterai que l'inquiétude qui ponctue par endroits les poèmes de Régnier semble originaire bien plus d'une volonté

factice d'animer l'allégorie que d'une angoisse réelle et indissimulable.

A cette époque de début, il est incontestable, je l'ai dit déjà, que la plupart des symbolistes se sont ressemblés. La seule différence produite dans le son vient de l'âme qui n'est point partout pareille. Contrairement à ce que disait de lui-même Heredia ⁽¹⁾ beaucoup de ces jeunes gens sont encore « des boucliers sonores, mais un peu creux ». Cependant si Fontainas dans ses premiers recueils a adhéré à la formule du premier symbolisme, ce n'est pas seulement par conformité avec un idéal dont de Régnier, Merrill, Kahn, etc. ont fixé les traits essentiels, mais bien par une sorte d'épuration de l'âme qui ternit la matière, adoucit les contours, se reflète plus volontiers dans les lacs lunaires que dans les soleils vainqueurs.

D'ailleurs, au premier signe d'optimisme renaissent des lueurs plus vives. On retrouve chez lui beaucoup moins de traces de système que chez de Régnier. La lexicologie est toute pareille, sans doute : chez Mallarmé, n'ont-ils pas souvent éprouvé, vérifié la valeur des vocables ? J'ai retrouvé jusque dans les recueils les plus récents de Fontainas le témoignage de cette inoubliable expérience. Comme de Régnier, il emploie dans ses poèmes tour à tour l'alexandrin et le vers libre. Les poèmes s'enchaînent les uns aux autres malaisément et semblent pourtant dérouler une même fresque animée de mouvements lents et incertains. A cela, on devine l'épopée du rêve, celle qui n'a ni fin ni limite dans l'espace, celle qui suggère un infini et s'achève par l'interprétation du lecteur. L'instabilité même du mètre sert heureusement ce but : alexandrin pour les portraits, vers libres pour les récits où les moyens les plus variés doivent orchestrer la coulée des impressions. Comme celui de Régnier, le vers libre de Fontainas dérive de l'alexandrin qu'il allonge ou réduit pour le retrouver à

⁽¹⁾ MAUCLAIR : « Grandeur et Servitude littéraire ».

nouveau. Il semble toutefois plus concis que celui de Régnier. Il traite avec la même désinvolture que lui rimes et assonances. Le poème se développe le plus souvent en séries de laisses rythmiques, poèmes particuliers, chapitres en vers créés par l'évolution d'une idée génératrice.

Les thèmes sont analogues. Dans une atmosphère de lumière tamisée, ils évoquent tous deux les mystères du silence et de la forêt enchantée. Chez de Régnier, verbalisme plus varié, expression davantage appuyée sur le symbole que sur le procédé impressionniste ; Fontainas opère par touches juxtaposées d'une palette peu variée lorsqu'il veut traduire la peur ou le désespoir, mais qui s'enrichit à miracle. Tous deux usent de resserrements d'expression tels que « Bois crépusculaire » pour le bois au crépuscule. Leur préciosité verbale reste modérée et Quillard, Merrill et Mikhaël sont en cela allés beaucoup plus loin qu'eux. Régnier élucide et conclut avec une opulence empreinte de fatalisme.

A mon avis, on pourrait établir un parallèle plus fructueux entre les *Vergers illusoires* et « Tel qu'en songe ».

La couleur même des deux œuvres est davantage comparable. La fastueuse et hautaine couleur des « Poèmes anciens et romanesques » s'est apâlie, mais une base de hiératisme demeure en ces « Destinées » qu'il voulait

... hautes et graves, emphatiques
En un clair drapement de gloire et taciturnes
Avec des orgueils sur les lèvres les unes !
Et magnifiques...

Henri de Régnier ne s'abandonne jamais tout entier au rêve. Il semble toujours garder un contact étroit avec la logique. Sa muse est armée, dans la vision, pour en guetter froidement l'essentiel.

L'allusive fluidité, à la fois subtile et précise de Fontainas lui reste étrangère. Son évolution ultérieure (néoclassicisme)

ne peut nous étonner, car sa poésie reste toujours assise sur de plus fermes bases harmoniques. Plus que lui, Fontainas « songe de rêve et d'espoir » car Henri de Régnier imagine avec une précision qui diminue d'autant la puissance d'évocation du songe.

Mais tous deux se sentent portés par un invincible désir d'aventure que toujours la vie déjoue. C'est là le drame foncier de leur génération.

Mille tentations aussi traversent leur chemin pareil. Il semble que rien, ni dans leur vie ni dans leur songe, ne puisse durer, que tout doive s'écrouler comme châteaux de sable. Ils sont les juifs errants de la pensée, voués à la hantise de conquérir leur propre âme. Et ce n'est que très tard que les meilleurs atterriront. Tous deux atteignent à la fin de leur œuvre à une sérénité passagère. Chez Henri de Régnier, elle s'exprime avec une sorte de fierté grave, solennelle ; chez André Fontainas avec un attendrissement viril de l'âme qui n'est pas moins grave mais plus humain car il implique un renoncement.

Parfois à leurs débuts, leurs nostalgies se rencontrent dans un même lyrisme concentré. Il est merveilleux de les entendre chanter parallèlement :

Il est un port
Avec des eaux d'huiles, de moires et d'or
Et des quais de marbre le long des bassins calmes
Si calmes
Qu'ont voit sur le fond qui s'ensable
Passer des poissons d'ambre et d'or
Parmi les algues
Et la proue à jamais y mire dans l'eau stable
La tête qui l'orne et s'endort
Au bruit du vent qui pousse sur les dalles
Du quai de marbre
Des poussières de sable d'or.

Il est un port.
Le silence y somnole entre des quais de songe,
Le passé en algue s'allonge
Aux oscillations lentes des poissons d'or ;
Le souvenir s'ensable d'oubli et l'ombre
Du soir est toute tiède du jour mort.
Qu'il soit un port
Où l'orgueil à la proue y dorme en l'eau qui dort !

(*Tel qu'en songe*, 1894)

Sur le balaste, au portique des antres calmes,
Lourd de la mousse des fucus d'or et des algues
Parmi l'occulte et lent frémissement des vagues
S'ouvrent en floraison hautains dans les algues
Les coupes d'orgueil de glaïeuls frêles et calmes.

Le mystère où vient mourir le rythme des vagues
Exhale en lueur de longues caresses calmes
Et le rouge corail où se tordent des algues
Etend à la mer des bras sanglants de fleurs calmes
Qui mirent leur reflet sur le repos des vagues.

Et te voici parmi les jardins fleuris d'algues
En la nocturne et lointaine chanson des vagues
Reine dont les regards pensifs en clartés calmes
Sont de glauques glaïeuls érigeant sur les vagues
Leurs vasques aux pleurs doux du corail et des algues !

(*Les Vergers illusoires.*)

Chez Fontainas se lève hautaine et intemporelle certitude à laquelle Régnier tout épris qu'il soit de son merveilleux mirage, n'ose encore donner sa foi. Ici s'accuse la divergence de leurs philosophies : stoïcisme définitif chez de Régnier, optimisme encore tout factice chez Fontainas. En ce moment, son esprit se crispe sur une chimère mais bientôt une blanche théorie d'illusions se relayeront jusqu'au jour où, par la

vertu du Bonheur, sa sérénité véritable ne connaîtra plus d'éclipses.

Instaurer dans le monde la vision idéale qu'ils en conçoivent est leur plus cher désir. Ce qui meut leur élan, c'est la conscience latente de leur impuissance temporelle. Ils contiennent leurs impulsions contrariées et se retranchent dans un monde d'images gratuites, reflet de la mansuétude de leur âme et de l'éternité de leurs visions. Le fait que nul ne les peut localiser leur confère une justesse plus sûre.

C'est dans de tels poèmes que s'accuse la parenté entre le symbolisme et le romantisme dit « profond », qui est vision intérieure consécutive à une nostalgie. Le symbolisme n'en a conservé que la poésie essentielle. C'est cette absence de développement lyrique, cette pudeur expressive en occupant un peu délibérément le contact avec la moyenne des lecteurs, plus soumis au prestige de la phrase qu'à celui du mot, qui fit accuser les symbolistes de n'être pas humains.

Les « Vergers illusoires » reflètent une demi-teinte morale, l'état d'une âme qui ne connaît plus d'espoir que mêlé de crainte et d'amertume et ne sait plus à quel sursaut dédier ses années à venir. Le poète a subi les premières déceptions de la jeunesse, posé « l'éternel fardeau des réalités vaines » un peu plus lourd qu'il n'est. Tout contact brusque produit un désarroi. Hors du décor « d'époque », du climat, la pensée vraie affleure parfois, nue et certaine ; aussi ne faut-il pas attribuer à une mélancolie de convention le morne aveu qu'il nous fait :

Dans son âme d'ennui jamais ne s'élève
le désir d'un désir ni le rêve d'un rêve.

Si, parfois comme le dit Giraud, le jeune chanteur d'autrefois réapparaît, je n'y vois pas l'occasion de l'accuser d'artifice ou de pose mais une indication psychologique : la vigueur d'un tempérament jeune ne se laisse jamais abattre complètement par les premières douleurs, pas plus

que par les premières maladies. D'ailleurs, il ne reparait que pour suggérer l'essence d'un idéal que les épreuves n'altéreront pas.

On a postulé à propos des « Vergers » une ressemblance avec *La chevauchée d'Yeldis* de Francis Viélé-Griffin. La disposition morale est tout autre. Sauf la terminologie que nous pouvons dire commune, à peu de choses près, à tout le symbolisme naissant (cygne, lacs crépusculaires, candeurs, plaines de repréailles, nénuphars, guirlandes, pierreries, brocards, aromates, ambre, essorer, floraisons, terroir de maléfices, fanfares, cinnamome et benjoin, argémons, astral, lustral, corail, algues, basalte, parvis des cieux, Eldorado, Atlantide, gemmes, glorioles, fleuve d'espoir, terrasses (j'ai revu les mêmes termes dans les « Chevaleries sentimentales » et les « Images tendres et merveilleuses » de Hérold, dans la « Chevauchée d'Yeldis », dans les premières œuvres de Quillard, d'Henri de Régner, dans les « Fastes » de Merrill, là aggravé par des néologismes d'une prétention extra-latine, évoquant des rutilances de Swinburne et de Wilde) employés en opposition et les constructions précieuses de-ci de-là (par exemple « adolescent issant d'enfance ») et une égale sobriété dans la lumière provenant de leur même emploi discret de l'allitération, je ne trouve rien...

Le thème de Viélé-Griffin est tout préraphaélite, dessiné avec une fantastique et précieuse sûreté. Et c'est aussi une chevauchée de l'Espoir... mais d'un espoir défini. De cette œuvre joyau orfèvré que n'adoucit pas une larme, n'émanent pas non plus les rayons d'âme qui s'échappent de l'œuvre de Fontainas.

Pour résumer mon opinion sur ces questions, je dirai que dans ce dernier recueil, Fontainas use d'une métrique analogue à celle de Régner et que son emploi de l'allitération est plus proche de celui de Viélé-Griffin que de tout autre symboliste. Cette double constatation me permet d'affirmer

qu'il révèle une volonté d'adaptation à des principes nouveaux plutôt que d'agression contre la prosodie établie. Il me semble un peu hâtif de conclure comme l'ont fait des critiques de ce temps que les « Vergers illusoires » sont une œuvre dualiste mêlant des éléments parnassiens au symbolisme. Ceux qui ont jugé ainsi, écrivant au moment où le symbolisme n'avait pas accompli toute son évolution, n'avaient vu en lui que les « petits sadismes » (Maurice Leblond), les chloroses savamment pâlies de la première œuvre, et ne prévoyaient pas la riche multiplicité de ses aspects futurs. C'est pourquoi il me plaît de rectifier ce jugement qui, s'il semblait exact à l'époque, ne peut plus passer pour tel aujourd'hui. Le symbolisme n'est pas l'ennemi de tout éclat, il n'exclut que l'éclat oratoire de la déclamation parnassienne. Ces critiques se sont appuyés sur le fait que certains vocables et associations du « Sang des Fleurs » y réapparaissaient parmi les images plus ternes. J'en ai relevé en effet plusieurs. Qu'est-ce que cela prouve ? Existe-t-il un critique, un érudit qui ait pu établir une ligne de faite entre les vocables employés par les parnassiens et ceux spécialement réservés aux symbolistes ? Les différences dans l'emploi et le sens conféré aux mots sont les seuls qui puissent fonder une critique comparative. Le vocabulaire des symbolistes est aussi riche que celui des parnassiens, mais tandis que ceux-ci entassent leurs valeurs verbales avec la prodigalité désordonnée des brocanteurs, les symbolistes les isolent et les polissent à la façon des collectionneurs de race. C'est de cette façon qu'opère Fontainas dans ce recueil. S'il faut en croire René Fernandat (Valéry : *Propos sur la poésie*, p. 73) « l'inspiration est la soif de connaître, l'impatience où est le poète d'écrire ses doutes et ses rêves. Un écrivain inspiré est celui qui entretient la flamme de l'espoir ». Il semble qu'à travers une partie de sa vie que je limiterai de 1892 à 1908, Fontainas ait été la proie d'un désir total, irascible et sans cesse contrarié d'évasion spirituelle.

Mallarmé supprimait les développements intermédiaires entre deux stades de la pensée. André Fontainas supprime tout développement intermédiaire pour ne conserver que les termes primordiaux et significatifs, que les attitudes. On ne raccorde entre eux les épisodes que par une sorte d'effort associatif.

Cela confère à l'œuvre un caractère plus proche de la naïveté des chansons de geste ou des fresques médiévales que d'un processus dramatique. Outre cela, l'œuvre s'interdit le langage direct et se base sur cette métaphore invétérée qu'est le symbole.

En voici le dessin : malgré la fête qui se prépare au manoir et dont le brillant arroi projette un reflet d'allégresse, le héros part, sentant soudain « naître une flamme en son cœur endurci ». Méprisant cette vie trop aisée, il part malgré les présages peu propices. C'est en vain que s'accrochent à sa mémoire les multiples rappels de la vie facile. Les joies de tous sont périssables ; il en recherche de plus inaccessibles, mais plus exaltantes. Il nous le découvre dans un tableau allègre et suave de Botticelli interrompu soudain par une menace d'Apocalypse. Il part vers son destin vers les « captieuses lois » forgées à sa taille... Peut-être, chemin faisant l'ataraxie, « inexistence assoupie et heureuse », l'engourdira-t-elle.

Il adresse des adieux à la princesse déjà lointaine en qui semble s'assoupir une mauve lueur d'icone. Devant la route, une suprême hésitation. Mais bientôt, il s'identifie à ce héros « qui s'embarquait pour la terre lointaine » et se tourne vers le nord. Il part en pèlerin aventureux et solitaire bien plus qu'en guerrier.

Ce n'est pas un art scandinave que nous présente Fontainas, ni un chef « la cuirasse d'or bossuée d'émeraudes » (1).

Bien plus il est le doux et entêté rêveur, l'homme à la patience obstinée et pieuse que l'aventurier brutal, surgi

(1) Stuart MERRILL : « La Princesse qui attend ».

casqué, le glaive au poing et les yeux tôt adoucis par les sortilèges puérils. Conception déjà plus méditerranéenne, cédant moins au prestige de Tolstoï et des anciennes légendes nordiques. Si l'allure du personnage en diffère sensiblement par ce que je viens de dire, le thème général de l'œuvre offre des points visibles de rapprochement avec « la joie de Malguelonne » d'A. Ferdinand-Héroid. Outre que la tentation charnelle s'y représente par une image apâlie comme une haute lisse déteinte et embaumée de parfums capiteux, fort semblable à celle de la « Dame lasse de la terrasse » le héros finit par revenir à la gardienne quittée.

Comme le héros de Fontainas, il a fui les joies par « mauvais orgueil ». Tous deux n'ont, comme des chevaliers de Chrétien de Troyes, que le souci des aventures et craignent de tomber en quenouille... par l'avilissement des bonheurs immérités. Le héros de Héroid lui aussi avait quitté

L'harmonieux palais où me riait Irène,
O la voix claire qui mêlait
Son hymne à la chanson qu'égrène la mandore,
O voix d'une amicale sirène,
Voix qui semble guider vers d'étranges aurores.

Une escale suit le voyage vers ce nord à la mode qu'on peut se représenter d'après « Thulé des Brumes » d'Adolphe Retté : « ... une île si perdue au fond de la mer boréale qu'il faut être nous pour la connaître. La proue de nul navire n'a violé son unique plage : vierge fière que drape une tunique en genêt d'or, en sapins gémissants, nimbée d'après-midi aux tièdes caresses d'un soleil sobre, ceinturée de ses falaises nacreuses où les cavalcades cabrées des flots s'encolèrent de brandir en vain et en vain des étendards d'algues, légendaire enfin et nostalgique au bon poète... ». Elle n'était elle-même que mensonge et le poète n'avait pu s'y acclimater. A ses falaises amères de chercheurs s'ajoutera l'épuisement des violences érotiques qu'enveloppe, fiévreux et vorace,

un hymne charnel plein d'une véhémence de rythmes et de couleurs inaccoutumée. Puis la sensation sombre dans un vertige ; la présence s'efface « endormie dans une terre de magie » selon une berceuse lente, monotone, empreinte d'un stérile reproche. Enervant ses forces viriles, cette péripétie aura rendu plus âpre la recherche. Meurtri de trop d'échecs, lassé de tous ces faux biens qui se dérobent, convaincu de l'impuissance du rêve à se soutenir hors de la vie, il fige son désespoir en un poème en terza rima auquel l'emploi du vers de treize syllabes communique une valeur incantatoire jamais atteinte peut-être, celle que cherchait Mikhaël dans les vingt-six derniers vers de son œuvre posthume. Je reparlerai longuement de ce poème, miraculeuse fleur sans tige baignant dans l'azur.

Le Rêve est une reine que violeront les barbares soucis de la vie quotidienne. Que plutôt il meure, ou se cache ! L'aventure est inférieure à ce qu'il rêva : elle ne lui a pas donné la clef de sa propre âme. Le voyageur est triste, d'une tristesse désabusée qui lui apprend le sens de la vie. Son âme voudrait être « calme enfin d'avoir tant aimé ». Il ne désire plus rien car tout lui semble vide. Il dédaignait le transitoire pour l'éternel qu'il n'a pas trouvé. Bien plus tard il comprendra que le bonheur est fait de l'acceptation, pourtant il ne tombera pas dans le glacial narcissisme de Mallarmé. Sa robuste santé, son optimisme natif le sauveront. C'est ce qui fait dire à Kerdijk qu'il goûte l'œuvre d'André Fontainas surtout comme une chose humaine et savoureuse, un fruit ou une fleur. Il va s'apaiser, s'attendrir, se reposer sous la treille et méditer. Il revoit les espoirs et leurs mensonges, les désirs et leur vanité, les jouissances et leur amertume, la gloire et son néant. Il va sourire à tout ce qu'il avait délaissé. Le manoir n'est plus troublé par des fêtes. Il n'est plus tel que sa nostalgie l'imaginait :

De granit rose et de marbre noir

Bardé d'or clair, gemmé d'yeux fauves pour le soir.

Une sérénité bénie tombe

Du donjon carré gloissant de tourterelles

La princesse qui attend la fidèle gardienne est guidée
par un wagnérien pressentiment vers celui qui rapporte

La pâle opale de l'exil et de l'espoir.

joyau de certitude inquiète. Les mêmes rimes, alternative-
ment claires et assourdies encadrent l'hésitante mélodie
d'un espoir qui ose à peine s'avouer.

Tandis que le héros de Hérold est :

Le héros vainqueur de l'orgueil,

Le héros né enfin à l'amour,

celui de Fontainas, ayant rompu les mauvais sortilèges,
a compris que

Toute gloire n'est qu'un leurre de l'orgueil.

Le thème de ce poème (car en somme ce recueil tout
entier n'est qu'une sorte d'épopée unique) est plus vaste
et plus humain. Il néglige la femme en temps que contingence.
L'espoir, la déception ont le visage mouvant, gorgonéen,
de la vie dans sa structure la plus générale ; ce
qu'il nous en décrit, bien loin de limiter notre imagination
à des représentations fixes, la stimule. Il se borne à suggérer
des atmosphères, à l'aide de mots souvent répétés. Croyant
à la « puissance du mot pour capter les forces obscures qui
rôdent dans l'infini », il suit la leçon de Mallarmé et de
Hugo et lui laisse toute initiative. La structure imprécise
brodée de volutes inachevées fait songer à l'ébauche d'une
de ces architectures baroques que le poète admirait au
temps où nul n'osait encore le faire. La poésie semble être
ici pour lui une pénombre où les mots brilleraient comme des
étoiles. Il les répète, les polit avec une joie neuve. Il les
apparie dans des variations qui renouvellent leur valeur.

Qu'il se manifeste, comme l'ont dit la plupart des critiques, une incompatibilité entre l'impression et sa forme, je ne le crois pas. Certes, l'impression qui se dégage de ce recueil n'est pas d'unité harmonieuse, de proportion, de constance même dans la qualité. Mais comment peuvent-ils séparer ainsi les éléments d'une œuvre qui ne nous livre que ce que nous savons individuellement y découvrir ? André Fontainas, comme Mallarmé, est imbu du fait que « la poésie, puissance de suggestion ne s'impose point du dehors et totale au lecteur mais porte un sens qui naît de sa collaboration personnelle, de sa sensibilité sympathique et d'un effort qui continue celui du poète » (1). Il ne s'agit pas dans cette œuvre, comme on l'a dit, d'influence posée comme un masque sur le talent naturel, mais d'évolution graduelle et insensible. Ce premier essai d'un renouvellement s'achève, comme on pouvait le prévoir, par une incertitude dans le résultat d'ensemble strié de merveilleuses réussites de détail. Il semble d'ailleurs avoir voulu charger certains poèmes de toute la valeur thématique positive de l'œuvre. C'est pour la plupart à des poèmes en vers réguliers qu'est attribuée cette fonction. Je les appellerai « poèmes-étapes ».

Ce sont :

Le Roi Cophétua
La Dame lasse de la terrasse
Les nobles vaisseaux
Sur le Basalte
Je fus le banneret
La Princesse en deuil
J'entre dans le verger

(les deux derniers quatrains surtout qui semblent former un poème séparé).

(1) Cité par A. THIBAUDET : « La poésie de Stéphane Mallarmé », p. 109.

Il les entoure de la continue et inégale modulation des autres poèmes, moins tendus, moins concis, qui semblent servir à en élargir la vibration et à la faire planer, continue de l'un à l'autre, sur l'œuvre entière. Le sommet de l'œuvre est compris entre les pages 48 et 52. En effet, dans ses poèmes en vers libres les plus réussis même, on s'habitue difficilement à cette répétition trop fréquente des mots qui finit par les user un peu. Entre les pages susdites sont les poèmes qui résument en quelque sorte le degré de maîtrise auquel est parvenu le jeune poète. Ils révèlent contenue par le rythme, une puissance grave d'élégiacque, une acuité visuelle que ne ternit jamais le lyrisme. Comme le dira Eugène Demolder à propos de « l'ornement de la solitude », André Fontainas travaille avec des balances dont l'aiguille ne s'affole pas.

Remarquons que ces poèmes qui expriment une aspiration, une virtualité, n'usent pas du quatrain, individualité trop achevée destinée à présenter de sculpturales certitudes. Dans le poème déjà cité, « Sur le Basalte », la strophe de cinq vers et l'usage très fréquent des muettes atténuent l'effet de l'alexandrin.

Dans le second, « Les nobles vaisseaux bercés le long de leurs amarres », il déroule dans le mètre dantesque de la tercime toute la splendeur et concentrée et progressive de son élan.

Il a choisi entre tous ce mètre dynamique, qui laisse une place vide pour mieux appeler le membre suivant et entretenir le mouvement, comme un cycle qui ne conquiert l'équilibre qu'en ne s'arrêtant pas. Elle se base sur une défaillance périodique du rythme secourue par l'élan nouveau. Le poète marque déjà par endroits sa volonté d'assouplir cette strophe : déjà l'idée enjambe d'une triade à l'autre, Plus tard, il emploiera la triade à rejet lorsqu'il aura abandonné la pratique du vers libre pour se jouer à l'infini des mètres classiques.

Comme la plupart de ses contemporains, il exprime la beauté de son rêve par des images dont la rutilance n'est pas entièrement empruntée à la nature. Exemple :

Une éruption de pourpre astrale et de topaze

Il faut voir dans ces rutilances, dont les naturistes ont honni l'artifice, toute la richesse vaine et exaspérée d'une âme née pour d'autres temps, ivre de ce que « nul jamais n'a pu voir ». On sent que le poète éprouve une joie dionysiaque à repaître ainsi son œil de visions lointaines, une joie brève mais redoutable devant laquelle, effarouchées, se taisent les douleurs. Bientôt sa vision se pose en un lieu où tout n'est que « beauté, luxe, calme et volupté ». L'allégresse totale des sens et de l'esprit se noie dans « les coupes d'orgueil des glaïeuls grêles et calmes ». Et c'est une musique confidentielle, supérieure et chaude, timbrée d'accents savamment étouffés. Nulle part mieux il n'évoque le lieu où il faut,

qu'un flux d'amour circonscrive
celui qui seul sur la rive
Médite au-dessus des flots.

(Allée des Glaïeuls).

Selon le principe énoncé par Valéry, il s'est placé aux antipodes de la solution de tous. Reprenons ce poème (p. 73). Les muettes font de la plupart des mesures des vagues successives qui viennent mourir tout le long du premier vers. La triple répétition des rimes tamise la richesse de la vision.

Remarquez l'usage gradué des assonances (basalte—calme—lourd—mousse) écartées ou rapprochées selon l'effet à produire. La seconde parvient à exprimer une sensation d'étouffement grâce à la *nasale m* précédant le deuxième *ou*.

Des vagues parcourues du souffle mou des labiales, des fleurs s'élèvent, hautaines, par les trois piliers tout proches des gutturales suivies de sons différenciés. Ils expriment

le double caractère de ces fleurs à la fois hiératiques dans leur morgue (orgueil—grêle) et flexibles dans leur gracilité (glaïeuls).

Qu'importent les fins de vers ? En guise de rimes, les trois mêmes mots éternisent le vers, en rendant la durée aussi incertaine, aussi indéfinie que l'occulte frémissement des vagues. Remarquez dans ce vers même la mise en valeur de cet adjectif formé de deux sons uniques dans la strophe dont un aigu, placé comme premier mot d'une allitération et devant un autre adjectif monosyllabique. Il est mis, de plus, en valeur par la coupe principale du vers. Les jeux concertés de l'assonance et de l'allitération valent d'être signalés par exemple le grincement atténué par le *ou* long et la muette qui le suit, et la seconde de l'occlusive *t* adoucie par sa répétition au corps du mot « étend ».

Dans la troisième strophe la vision s'adoucit et se fige dans le clapotis qu'apportent les deux sons *gl* rapprochés.

Nous voyons d'après ce poème comment la rime peut être déchargée de toute son importance rythmique au profit du vers entier, combien les mots à doubles consonnes dont une liquide peuvent être utilisés en vue d'effets divers, et quel recueillement discret apporte le *a nasal* à l'intérieur d'un vers, de préférence dans les syllabes non toniques.

Ce poème montre aussi comment la syntaxe classique se prête à de pareilles réussites à condition d'être employée sans préjugé. Par ces effets exclusifs à la langue française le poète rend cet épisode pratiquement intraduisible en prose ou en langue étrangère ⁽¹⁾. C'est dire à quel degré ce poème relève de la « poésie pure ».

Le vers libre de Fontainas est surtout, je l'ai dit déjà à propos de ses points de contact avec Henri de Régnier,

(¹) Pourtant Jethro BITHELL (contemporary belgian poetry selected and translated by Y. B., M.-A. Lecturer in German at the Burbeek College London. La traduction anglaise sous le titre « Sea Scape ».

basé sur l'alexandrin et l'octosyllabe. Il évite avec soin ces violentes ruptures d'équilibre entre les vers qui, systématisées, seront le secret de Verhaeren. Pour terminer une laisse, il se sert souvent de l'alexandrin classique ou romantique. Pour mettre en valeur le vers qu'il juge le plus évocateur, il le rejette à la fin de la laisse. Il en fait une sorte de point d'orgue en effaçant les autres par des redites et des variations peu sensibles destinées à le préparer. Je signale ce procédé car on le retrouve dans l'œuvre la plus récente de Fontainas : *La Halte sous les Hêtres*.

Mallarmé en a plus d'une fois usé. Voici le passage de Mallarmé :

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur
Un automne jonché de taches de rousseur
Et vers le ciel errant de ton œil angélique
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle un blanc jet d'eau soupire vers l'azur ;
Vers l'azur attendri d'octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

Et voici la laisse de Fontainas :

J'ai rompu le pouvoir des mauvais sortilèges ;
J'avais erré parmi les branches et les plaines
Sans ombre d'arbres et sans onde pour y boire
Par les glaciers sous l'avalanche et par d'âtres moraines
Vers le mirage des vergers illusoires,
Et vers l'espoir aussi des caresses prochaines
Pareilles aux fruits doux parfumant mon désir.
Mais les bras souples des femmes au corps blond
Mes mains ne les ont pu saisir
Ni mes lèvres baiser leur chevelure et leurs lèvres.

Et je restais ce vagabond
 Vers un songe sans but d'impossibles blandices ;
 Nulles douceurs, nulles délices
 A ces fruits dont la chair
 Aux rivages rêvés des lacs du jardin cher
 Mirait en mon âme la joie
D'un or chanteur s'offrant en des frissons de soie

Dans ce dernier vers, s'offre une association d'images relevant à la fois de la vue, de l'ouïe et du toucher qui, pour être neuve chez lui, est très fréquente chez Mallarmé.

Il emploie déjà aussi ces constructions elliptiques telles qu'un participe passé quelconque suivi sans intermédiaire d'un verbe à l'infinitif.

Exemple :

Puisque vous êtes, ô mes sœurs prédestinées
 A ces proches fureurs des foudres *devinées*
Surgir d'un ciel *pavide* encore et trop riant.

Signalons aussi la déduction d'adjectifs positifs nouveaux d'adjectifs négatifs déjà existants ; par exemple *pavide*, de *impavide*. Signalons aussi l'usage de la dérivation pour former les adjectifs et des verbes nouveaux.

Volontiers il noie la précision linéaire de son vers dans l'atmosphère. Il se contente comme dans « Le Roi Cophétua » d'une tache de couleur qui fait songer à la savoureuse naïveté d'un lézanne.

La mer déroule au loin sa *masse verte*.

Ce souci de l'atmosphère, il y satisfait par l'emploi des mètres. Pour mieux dégager l'impression simultanée de joie collective et de détresse de la gardienne du manoir, il imagine d'alterner le rythme ; les joies du manoir s'ébattent sur d'alertes quatrains octo-syllabiques, la princesse se plaint et supplie en des vers lents, presque indigents à force de

monotonie. La détesse semble la figer, la dresser au-dessus de ses obsédants bruits de fête comme une statue enrobée de voiles endeuillés. On la voit souffrir et se tordre les mains, émettre la même plainte sempiternelle et indirecte.

Roi ! nos fêtes à présent pareilles à des deuils,
Nos fêtes, tu les désertes !

Il feint de négliger rimes, assonances, jusqu'au rythme lui-même. Après les violons aigus qui étirent le cœur (2-3) et la morne solitude atterrée (4) on entend des cuivres étouffés par la nuit qui tombe (6) :

1. La princesse de la joie en le manoir
2. Lève en aube d'améthystes
3. Ses regards attendris et plus tristes
4. Que les crépuscules sur l'eau lunaire des lacs
5. Et de ses lèvres où le vain sourire persiste
6. Elle jette un appel dans les brumes du soir.

Il fait déjà grand usage du refrain, répété littéralement ou à variations. Exemple :

Les danses souples vont s'enlaçant par guirlandes
... leur danses en méandres souples par les landes

Il a le goût wagnérien du leit-motiv. Parfois même en abuse-t-il à notre goût, revenu, comme le sien d'ailleurs, à des formules de suggestion plus concises. Il manifeste dans ce recueil un goût plus vif que les autres jeunes symbolistes pour ce moyen d'expression. Nous verrons que dans les « Nuits d'Epiphanies », il l'emploiera avec plus de dextérité et le fondera davantage au texte continu que de le mettre exagérément en valeur au début et à la fin des laisses.

Il s'agit donc d'un recueil purement symboliste, quant au thème (l'évasion), quant à la volonté de suggérer plutôt que de décrire affirmée par tous les moyens hérités de

Mallarmé, ou innovés par ses recherches personnelles, quant au rôle primordial occupé par l'imagination. La composition en est encore floue, incertaine. Plutôt que d'une lumière continue, égale ou ascendante, la lecture de ce recueil nous donne l'image de lueurs dont les reflets s'élargiraient dans une eau pailletée. Plus que pour le charme de l'ensemble, on se sent obligé d'aimer ce livre pour les sommets mélodiques et visuels qu'il recèle, pour les somptueuses visions qui écartent par instants le voile fragile du songe. La gravité un peu solennelle qui s'y révèle peut ne pas émouvoir tous les lecteurs. Elles les éblouira toutefois par l'aspiration puissante que la virtuosité elle-même, un peu trop visible, ne parvient pas à couvrir. Pour moi, considérant que l'aspiration, même la plus hautaine, jaillit de l'humanité déçue et torturée, que toute expérience mystique ou idéale ne peut prendre sa source que dans le réel, je n'hésite pas à dire qu'il existe dans ce recueil de jeunesse quelques poèmes immortels car ils ajoutent à

cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de notre éternité.

B. — Nuits d'Epiphanies (1894)

Deux ans après « les Vergers illusoires », André Fontainas publie les « Nuits d'Epiphanies ». Ce recueil nous offre à son tour, le déroulement d'une épopée.

Dans les « Vergers » on dégageait l'idée que revêtaient les tableaux bien plus que ceux-ci ne l'imposaient rigoureusement à l'esprit. Ici, il y a coïncidence étroite entre l'idée jaillie des ténèbres de l'informulé et les épisodes destinés à en suggérer l'approche. Aucun épisode n'est étranger au but final de l'œuvre. Au-delà même de la littérale compréhension, le lecteur a conscience que ce poème se compose d'une suite de chants reliés par des allusions lointaines et que chaque partie a un arrangement caché qui contribue à l'ordonnance générale, à l'unité de ton. Après les péri-

péties fragmentaires, Fontainas nous donne le mythe cohérent. Ceci est un pas de plus sur le chemin de la maîtrise. La pensée naissante couve à l'ombre de ces épisodes élus par elle pour la représenter, non pour l'asservir ou la retenir prisonnière. On pressent le moment où Fontainas dépouillera l'idée de la forme du mythe.

Celui-ci semble avoir été choisi comme soutien de la pensée encore insuffisamment armée que pour s'exprimer seule. Il semble bien que son idéal artistique ait été dès ce temps-là l'expression acérée et concise de la pure abstraction. Faute d'avoir osé s'y risquer assez tôt, il s'attarde dans la forme de la fiction préraphaélite en laquelle il ne croyait pas pouvoir déployer le meilleur de ses dons. Pourtant, nous voyons croître, à la faveur de cette escale dans l'ornementation poétique, son talent de peintre impressionniste. La belle sûreté du *Roi Cophétua* et de *L'enfant ingénue* produit ici quelques tondu qui encourageront plus tard une orientation différente et non moins souhaitable.

Disons donc qu'à la lueur de ce recueil, nous entrevoyons les deux instruments de prédilection dont se servira le poète : le styilet acéré de l'idée pure, secrètement chargée d'amour, et le pinceau hardi de celui qui déjoue les secrets de tous les peintres, de Rembrandt et Botticelli à Manet Henry-Edmond Cross.

Le recueil précédent affirmait une prédilection profonde pour l'atmosphère des soirs. C'est dans le soir tombant qu'était parti le rêveur. Dans l'apaisement du crépuscule, il s'était chargé de l'espoir plus lucide. C'est ce moment du jour qui plaît le plus aux âmes méditatives et exaltées.

C'est le soir encore qui verra naître l'aventure des trois rois. Troublant, dans les « Vergers », par ses parfums, ses reflets, son vertige de senteur et de silence, il se chargera de magies, protégera des formes surnaturelles, suscitera de funèbres effrois. Outre le charme capiteux que lui accorde Baudelaire, il détiendra, comme celui de Poë, toutes les puissances de la terreur. Il s'opposera à la clarté laiteuse

et salvatrice du matin. L'expression s'épure, le vers devient plus ductile. Le poème se groupe en quatre vitraux où, de la grisaille brumeuse, striée de violâtres nuages supportant la stature terrifiante de la mort, se dégage l'incolore et perçant rayon de la certitude idéale.

I. *Le bois frissonne au crépuscule.* — Le livre s'ouvre sur un décor wagnérien. Les embûches se cachent dans le crépuscule, dans tous les détails de cette symphonie en violet et gris d'où émergent les eaux hantées d'un lac. Trois grands cavaliers se plongent dans la forêt quittant

... la rieuse allée

Dont la pelouse éclate en fleurs dans la forêt.

Leur escorte avait la joie sonore des jeunesses méridionales et ne comprenait pas la fine gaieté allègre du fifre ; symbolisant les joies spirituelles. C'est pourquoi les trois rois s'engagent dans la forêt, seuls, sans écouter le présage des fleurs qui se flétrissent. Venus de la vie facile, ils se sont laissés séduire par le mirage des formes réelles, des démarches conscientes, par cette sorte d'univers platonicien qui semble dans ce poème, prolonger l'univers apparent dans lequel vivent tous les hommes. Ils cherchent l'invisible que reflète le visible ; ils cherchent l'infini au-delà des choses qui n'ont pour fonction que de le refléter matériellement. Bien des pièges les attendent.

Ayant dépassé la vie ordinaire, ils s'enferment dans les erreurs spéculatives. C'est le tournant que Fontainas représente par leur disparition sans lutte, sans blessures, alors qu'ils ont pris congé de tout ce qui les rattachait à l'univers apparent. L'adaptation doit se faire, l'initiation, toujours lourde de péripéties. En vain, les Vierges, attraites terrestres, se mirent dans les miroirs. Pourtant, les baisers de lumière du soleil y réfléchissent des visions à la fois étranges et réconfortantes, attestent par leur sérénité inchangée que rien ne s'est accompli.

L'adversaire, la Mort les a encerclés ; il faut comprendre le découragement et la routine. C'est se résolvant en avilissement, une mort crépusculaire et hivernale, romantique à la Goethe ou plutôt même à la Heine, mais soudain dressée de toute sa satanique stature au-dessus de la forêt que hante son souffle. Personnalité dédoublée en quelque sorte ; idole impassible et définie — vent mystérieux d'épouvante —. Au-dessus des dédales forestiers que traversent les trois voyageurs, elle se promet victoire prompte et complète de ceux qui s'aventurent dans son domaine. Ces trois rois représentent le poète symbolique qui s'arroge le pouvoir de reculer par l'intuition les bornes de l'inconnaisable et de formuler les conquêtes de l'esprit humain sur l'inconscient.

Un froid agressif règne dans son palais ; froideur des parois de glace, des armes conquises sur la vie, dont la rumeur des foules tire d'acribes vibrations, expression d'un triomphe amer. Cet mort voit

... la forêt et l'embûche
Et les pièges et les leurres nocturnes où trébuche
Quiconque vient vers elle en légat de lumière ;

elle aussi a un miroir, mais où se forme, inéluctable, par une sorte d'envoûtement lent, la défaite des trois rois. Stuart Merrill a aussi évoqué une figure de la mort ⁽¹⁾, une idole distante, indifférente à tout sauf à son triomphe. Des clameurs s'élèvent dans son palais. Son regard fuit les fêtes qui se déroulent pour lui plaire.

Obsédée, elle aussi, par « le besoin de détruire et de nier »,

Ouvrant vers l'inconnu ses prunelles de nuit
Où palpitent soudain des lunes infernales
Elle poursuit la vision qui la leurre et la fuit.

(¹) Stuart MERRILL : « Les Fastes ».

Celle de Fontainas

Songe sur son trône et, le visage levé,
Poursuit bien au loin de la fête
L'orgueil d'un triomphe rêvé.

De part et d'autre, elle est impassible et muette mais le poème de Merrill, en quatrains réguliers, amplifie selon la méthode romantique. Un philosophe à la Victor Hugo se fait jour, borné par une forme toute parnassienne. Si le symbolisme, comme le dit Antoine-Orliac, s'est donné pour tâche de décanter le romantisme, Stuart Merrill n'est point ici un symboliste, mais un post-romantique déjà teinté de formalisme parnassien. Rien d'évoqué dans ce poème, puisque tout y est décrit. Les choses ont l'exacte valeur que leur donnent les mots. Le lecteur est prisonnier d'impérieuses affirmations qui limitent bon gré mal gré sa vision. Alors que Fontainas laisse errer l'imagination du lecteur sur le public et les plaisirs qui entourent la taciturne idole, Merrill les énumère avec partialité. Mais tous deux conçoivent la mort comme l'élément perturbateur et négateur de l'aspiration idéale.

Tout à coup, son rire sarcastique déchire la solitude plaintive de l'étang.

II. *L'aube naît.* — Pour un temps les sortilèges se sont effacés devant l'aube naissante. Dans l'aurorale tristesse du parc, une âme affolée, celle du poète s'étire en même temps que les branches. Tout son chaste et grave désir d'absolu fait vœu de se détacher des charmes terrestres. C'est l'aveu émouvant d'une vocation spirituelle, le dernier appel à tout ce qui peut, en le maintenant au-dessus des choses passagères, l'aider à se réaliser. Son élan de pureté est pâle et fervent comme le début de l'aurore. Que les « Fleurs du jardin magique », les Idées le tiennent écarté des voies terrestres ! Le parc tressaille de la ferveur ardente de cette imploration.

Régénéré par cette concentration d'énergie, le poète suit dans sa voie nouvelle celui qui, plus ferme, plus avisé que lui le précéda et vainquit. Animé du lyrisme désir de lui faire connaître

La terre d'allégresse où brille le béryl,

de rivaliser fraternellement avec lui, il tente l'aventure de l'Espoir. Les étapes de sa route sont jalonnées de rencontres allégoriques. Le thème dantesque de l'égarement, du messager Virgile, et enfin de la divine Béatrice ont paré cette odyssee neuve. Trop de fausses valeurs à confondre avec les vraies, trop d'attitudes coupables à prendre s'il avait erré seul

Par le carrefour de ces chemins

mais

La lumière du geste né de ses deux mains

a suffi à l'orienter à jamais. Lumineuse, quasi-immatérielle, une image de femme à peine entrouvrant la porte austère de l'esprit y laisse le suave sillage humain dont ne manque aucun recueil de Fontainas. De cette vision jaillit la multiplicité radieuse de son rêve. Et c'est soudain comme un éblouissement prométhéen, fervent, délicat comme un mirage de Kaets. Ici s'effacent les harmonies lunaires issues de Chatterton et d'Young. Kaets, lui aussi, a personnifié en son « Endymion » l'âme humaine en quête de la beauté éternelle et éternellement fuyante.

Quoi qu'on en ait dit, Fontainas ne s'apparente à Swinburne que par quelques poèmes passionnés des « Vergers illusoires », épisodes tirés des « Fleurs de serre », parus dans la « Jeune Belgique ». La plupart précis et limpides à l'œil procèdent de Keats, avec toutefois un moindre sens du relief. Autant que lui, il se montre épris de sobre perfection, de fini. C'est à la plastique d'Endymion que je songe devant cette esquisse nuancée.

Il retrace sa fuite loin des faciles délices de la jeunesse. L'accent parfois un peu grêle des Vergers s'est amplifié symphoniquement. Une nature claire et rieuse, des charmes abondants et multiformes remplacent le confort du manoir. Mais pourtant, dit-il, « je suis parti vers les clartés impérieuses ». Il s'est écarté des sirènes pour le porche d'ombre bleue où l'attend la révélation qui anéantit « les voluptés des orgueils de la terre ».

C'est là que s'éclucide le mystère, que l'idée se montre nue, en dépit de la mort et des sortilèges. Il s'est recueilli une dernière fois. Les péripéties du voyage ne l'affolent plus désormais. Soutenu par son but, il traverse vallons tragiques, déserts, et ces bourgs où les hommes sont si vils. A elle

... la présence fière

De quelqu'un de meilleur et du destin

il tente, quoique lassé, d'offrir la splendeur nouvelle d'un triomphe. Le sentiment d'amour qui animait le « Sang des Fleurs » ne s'est pas éteint : il s'est approfondi, spiritualisé selon l'atmosphère entière du recueil. Il ne dépend plus de splendeurs physiques, mais d'un subtil rayonnement d'âme que nous n'avons goûté encore que chez Dante et chez les Troubadours.

Gauche à propos des « Nuits d'Epiphanies » dit que les paysages en son monochromes. Il faut admirer plutôt cette discrétion dans la lumière ; le matin de pur triomphe n'offusque par sa couleur ni l'idée altière qu'il revêt, ni le soir dont il surgit. Froidement scintillant, aigu comme une aube de gel, aucun élan de couleur étrangère n'en déguise la lucidité. Il a la précision de contours de ses aurores qui confondent par leur clarté l'inquiétude des nuits brumeuses. L'emploi des sons *i, eut, où, u, e muet* garde un accent discret à cette partie de l'œuvre. Déjà, le thème de l'Ile se dégage.

Mais ici, elle représente le havre, non le but de l'évasion. L'atmosphère, aérienne et bleutée en est inspirée des rivages méditerranéens.

Comme Béatrice, l'apparition féminine qui le rassura le quitte dès qu'elle pressent sa victoire ; l'espoir a-t-il besoin d'un visage ? Ne fut-elle pas d'ailleurs un simple mythe envoyé par la Providence ?

Dans l'aube triomphale et révélatrice, il retrouve les Rois qu'il avait cru morts et qui l'ont précédé. L'hymne du triomphe s'élève, recueilli et concentré. Et soudain, l'exaltation s'amplifie et se généralise.

Nul palais princiers des premières nonchalances
Sous vos lambris chanteurs n'est mort de son silence
S'il eut une âme saine et sereine d'espoir.

Cette contemplation n'est pas égoïste. Le poète nous prouve que solidaire des autres hommes, il porte en lui le dépôt de l'humanité tout entière. Il prend ici, en un éclair de joie triomphale, conscience de la destinée universelle. C'est ainsi que, dans l'apaisement des sens, le silence des passions, l'oubli des intérêts, l'âme contemple l'absolu. L'ayant une fois effleuré, conscient de ce que l'expérience mystique du poète pas plus que les autres voies de connaissance humaine ne peut maintenir un homme à cette altitude, il ne craint toutefois plus les sordides embûches de l'existence commune, car il sait qu'au milieu d'elles, il restera divinement teinté de sa contemplation. Comme Dante au sortir du Paradis, il aura désormais à quoi vouer le reste de sa vie. En lui est née la notion de l'essentiel.

On ne peut empêcher d'être ému à la méditation de la substance philosophique d'une telle œuvre. Ecrite par un jeune homme de moins de trente ans, que sa sensibilité voue à résonner de tous les orages, elle affirme la prescience aiguë de certitudes auxquelles parviennent peu de vieillards. Bien plus que l'optimisme ordinaire, basé sur des certitudes passagères, il semble posséder déjà la mesure exacte de son âme. Il y a dans cette œuvre un messianisme personnel basé sur une vigueur morale irréductible. Le rôle de ce

recueil est « prévision ». Bien plus tard, il fera rayonner sur le monde les témoignages de son commerce avec l'absolu, il répandra sur les choses, avec une tranquille profusion, l'ombre apaisée de son âme. Ici, il se contracte pour mieux s'élever, se fermant aux réalités sensibles dont les bruits discordants troubleraient la perception de l'accord secret. Il nie le concret, le contingent par ce qu'en tenant compte, il ne sait s'il pourrait déjà les surmonter. Il gradue son effort. En ce moment, il va droit au but, pare au plus pressé, rejetant comme un simple poncif, aussitôt sa tâche remplie, cette femme dont le geste assura son essor. Cela nous donne toute la mesure de la tension nécessaire.

Ce n'est pas là un ouvrage que l'on pourra qualifier d'inhumain. André Fontainas ne se détache de l'humanité brute que pour se mettre davantage en mesure de lui révéler les vérités éternelles. Il faut que le poète, pour chercher sa vérité s'écarte du tourbillon des vérités individuelles. Force lui est pour les mener à bonne fin, de protéger ses investigations contre les rumeurs adverses.

De là, nous entrevoyons la nécessité d'un certain ascétisme chez tout poète convaincu de la tâche à remplir. Si les symbolistes entre 1890 et 1900 passèrent pour dépourvus d'humanité, la cause en est à leur jeunesse et à l'ardeur particulière de leurs recherches. Ceux qui se sont trouvés, on les a traités en transfuges, car au symbolisme s'était attachée une réputation d'attitude hermétique et froide. L'incompréhension les a accablés comme tous les chercheurs que ne retiennent pas les buts faciles. S'ils sont redescendus, se sont mêlés à leurs contemporains, c'est pour leur faire partager des vérités désormais assez puissamment établies en eux pour s'affirmer au dehors, en dépit de la méfiance et des controverses, par des moyens supérieurs aux arguments rationnels. *Générosité esthétique et morale méconnue*, voilà à mon avis le destin qu'il faut attribuer à l'équipe symbolique, et plus qu'à tout autre, à André Fontainas. Cette méconnaissance est peut-être uniquement causée par leur refus

obstiné de l'éloquence oratoire, seule susceptible d'obtenir immédiatement l'oreille du lecteur.

Pas plus que les autres symbolistes, André Fontainas n'a connu le souci temporel du pasteur de peuple. La conception tonitruante du « Vates » à la Victor Hugo s'est dégagée de sa gangue temporelle. Convaincu que « toute puissance dégrade celui qui l'exerce » (1), André Fontainas a toutefois désiré être digne de mener la société à ses fins spirituelles, à plus de compréhension et d'amour. Mieux que dans les Vergers, le poète semble avoir découvert le mode et le ton qui conviennent à sa pensée. Le décor n'est pas, comme chez Merrill, fixé avec un soin qui disperse l'attention. Il est indiqué largement comme ces paysages de Puvis de Chavannes réduits aux plans essentiels, évitant d'ensevelir sous une carapace d'accessoires la permanente présence de l'humanité. La composition se déroule selon une arabesque agencée, la seule nécessaire, dont on ne pourrait rien retrancher, à laquelle on n'ajouterait plus que de vains hors d'œuvres. La notion d'éternité, d'intemporel est inséparable de ce livre écarté à la fois du byzantinisme et du médiévisme. On n'y trouve plus de ces failles dans la couleur qui faisaient succéder une passion fauve et dévorante à des visions floues et discrètes. C'est qu'ici, au contraire de l'œuvre précédente, le poète est dès les premières pages obsédé par la nécessité d'éclairer toute l'épopée du prestige, difficilement exprimable de l'atmosphère astrale. Il sait qu'il ne parviendra à ce but si audacieux qu'à force d'effacement de l'ensemble et de simplicité dans les moyens.

C'est pourquoi il se garde de toute peinture contrastée.

Les « Nuits d'Epiphanies » évoquent davantage l'idée d'un seul poème ; les « Vergers » celle d'un recueil, d'une sorte de fédération de poèmes concourant au même ensemble idéal, mais soucieux de leur esthétique personnelle.

(1) « Confession d'un poète ».

A travers ces deux recueils, sa vision de la femme apparaît troublée, incertaine. Il la voit, comme un personnage à deux faces, comme un Janus énigmatique. « En elle, nos folies comme notre sagesse prennent naissance, et par elles, nous vivons ce qu'elles nous font ». (1) Elle est parfois l'héroïne lascive et jalouse qui attend le chercheur et le maudit de ne pas céder à son prestige ;

... errez votre chemin.

Sa féline perversité est à l'affût des défaites.

Parfois aussi, et c'est cette conception qui dominera par la suite, héritière des châtelaines du moyen-âge, elle est la gardienne loyale des puissances de vie, celle que la douleur a sanctifiée ; à moins de redevenir la vierge de lumière jaillie de l'imagination dantesque pour symboliser la prescience du salut. Qu'elle pardonne et rassure, qu'elle blasphème après avoir tenté, elle apparaît bien comme la magicienne sortie de l'inconnaissable pour se mêler à nous, ainsi Vénus, en des temps immémoriaux jaillit de l'océan.

Forme. — La liaison de la strophe rythmique se resserre encore. Elle tient lieu de période musicale dans cette poésie qui, selon Poë doit « présenter les images perceptibles par des sensations indéfinies, en quoi la musique est essentielle étant « la plus indéfinie de nos conceptions ». Il joue davantage de la mesure de la strophe que de celle du vers qui garde une prédilection jalouse pour l'alexandrin et l'octosyllabe.

Son esthétique rythmique est moins encore que celle des « Vergers illusoires » basée sur le vers. Pour laisser son maximum de liberté à l'évocation et ne pas obséder l'oreille, il use dans les propositions de lentes et enveloppantes variations harmoniques bien plus qu'il ne répète littéralement le mot séparé. Il a compris que la répétition trop

(1) « Ornement de la solitude ».

affirmée du mot menaçait de donner au vers une fausse allure de balbutiement.

Aussi s'attache-t-il davantage à le sertir, art plus difficile. Il varie aussi ses combinaisons d'allitérations et d'assonances de façon à en tirer une sorte de « rubato ». Ces variations donnent parfois à ces laisses de vers libres l'aspect d'une syntaxe difficile. La phrase se borne encore à s'étirer ou à se contourner, mais il n'y a de contractions et d'innovations réelles à cet égard que dans ses poèmes en vers réguliers qui se rapprochent déjà de l'idéal mallarméen de la « Prose pour des Esseintes ». Il perfectionne des habitudes stylistiques que j'avais signalées dans les « Vergers ». Son bon goût l'écarte de plus en plus des allitérations violentes telles que celles formées par consonnes + *r* qui conviennent davantage au mode de prosodie d'un Verhaeren, plus martelé qu'orchestré. Il varie à l'infini le vers de douze syllabes et continue à en mettre les coupes en relief en le faisant suivre d'un alexandrin d'allure racinienne. Son atmosphère de demi-teinte repose sur quelques principes bien distincts ; il évite avec soin les occlusives frappant la syllabe tonique, il emploie beaucoup les consonnes douces, les labiales, les nasales, les rimes ou assonances féminines. Son art met en relief la puissance particulière des sifflantes. Il amortit souvent le vers à l'aide de syllabes muettes et gradue avec soin l'emploi de ses voyelles. Certains poèmes acquièrent par là une puissance très nette de suggestion. C'est le cas pour *L'entrée dans la forêt* où il y a absolue prédominance et mélange très homogène des voyelles aiguës et claires ; acuité qui perce l'uniformité du paysage comme les embûches percent l'ombre ; *i, u, é, è, eu*.

1. Sous les frênes et les hêtres de la forêt

2. Dans les brumes du crépuscule,

3. Les frôleuses lueurs de la lune

4. Se glissent pâles jusqu'au rocher de la vallée

5. Et s'opalisent au feuillage violet.

L'assonance du premier vers semble dessiner une marche du crépuscule à la nuit, de la pénombre de l'orée à l'ombre totale des arbres. L'ouverture du son *è* semble s'atténuer graduellement de l'un à l'autre des trois mots. Image d'opacité passive (nasale *m*) où les labiales font courir un jeu lent de frissons qui s'étend tout le long des 13 pieds du quatrième vers. Le vers de 12 pieds, d'un dessin net, finement accusé fixe la vision.

De même, dans les onze premiers vers du poème *Les Vierges se mirent dans les miroirs*, il alterne avec bonheur les assonances en *è* et *oi*, exprimant tour à tour :

è le reflet vif du soleil dans les miroirs
oir l'éclipse.

Plus loin, il sait introduire dans le vers le rire aigre et cruel, le sarcasme inquiet, à l'aide du son *i* multiplement répété et du froncement réticent des lèvres autour de la consonne *v* :

Quel rire, flèche sûre avec son vol qui vibre
 Fendit la livide brume qu'elle déchire.

Parfois, pour rendre le déplacement d'une foule animée d'un fanatique vouloir commun, il ne dédaigne pas le rejet, au milieu d'une période élevée déjà au paroxysme d'une tonalité tour à tour aiguë et sombre :

... chevauchant armurés et la lance ou le glaive
 Que leurs poings de guerriers serraient d'étreintes fortes
 Propager en lueur l'effroi d'un lendemain
 Sinistre ! Et mon tambour dont le fracas soulève
 Le peuple à toute gloire et suscite en ses mains
 La lueur de l'épieu qui vaut l'éclair du glaive
 Glace alors tout l'orgueil des rois, et leur escorte
 Mon seul grondement sourd suffit à l'arrêter !

Mais la rareté extrême de ce procédé suffit à lui conférer toute sa valeur suggestive. Cette suite de vers traduit un

double battement de tambour : l'un, rageur, immédiat, combatif, brusquement brisé par le cliquetis soudain des armes, l'autre, plus sourd, plus voilé, présageant les deuils à venir.

Il excelle encore à rejeter en fin de laisse l'essentiel, le chargeant ainsi de tout son prestige.

Exemple :

L'idole impassible et muette
 Songe sur son trône et, le visage levé
 Poursuit bien au loin de la fête
 L'orgueil d'un triomphe rêvé ;
 Elle voit la forêt et l'embûche
 Et les pièges et les leurres nocturnes où trébuche
 Quiconque vient vers elle en *légal de lumière*.

Il opère avec la même maîtrise dans le vers régulier. Il s'attache à la forme du sonnet mallarméen, très comprimé, déjà hardi en appositions, en anacoluthes, omettant la conjonction. L'inversion met en relief la partie d'une phrase exclamative qui doit attirer l'attention :

Rubis clairs scintillants montés par nuls orfèvres
 S'est offerte vers toi, frôleuse, la candeur
 De quelles tiges !

Il évite de plus en plus les termes rares qui fragmentent la couleur et le son. Il a compris que la façon d'employer les mots est encore plus précieuse que les mots eux-mêmes. Il faut leur laisser l'initiative, non les lâcher tous à la fois avec l'incohérence d'une ménagerie déchaînée. Parfois, il tire d'heureux effets de montées douces, aériennes, de l'harmonie en allongeant un peu le vers.

8. Des ajoncs et des hélicryses
10. La voix sereine des nymphes surprises
11. En rythmes d'azur au ciel pur du matin
12. Montaient, frôlement de saphirs et de satins.

A la fin de l'œuvre apparaît déjà un principe futur de son esthétique : le charme des îles. On devine en lui un goût encore souvent contrarié pour les paysages aérés et doucement vibrants de pures lumières, pour la large détente du vers coulant à pleins bords, pour les colorations émues à la Corot.

Son rêve se fixe dans la lumière blonde de l'île de France.

En un mot, les « Nuits d'Epiphanies » annoncent l'éclosion en André Fontainas d'une triple personnalité :

1. Un *penseur* fortement armé, soutenu par une foi foncière en sa destinée intellectuelle.
2. Un *peintre* dont la vision première triomphe de plus en plus de l'emprise des conventions phraséologiques.
3. Un *symphoniste* rompu à l'orchestration de toutes les valeurs de la syllabe et du son.

C. — Les Estuaires d'Ombre (1895)

« Le rêve est malfaisant et vivre c'est assez » (VI).

La direction de l'hyperbole ⁽¹⁾ résolue dans les « Nuits d'Epiphanies » se fausse dès le recueil suivant. Un an a suffi pour développer un penseur rompu à tous les jeux énigmatiques de la lumière réfléchie. Cette même année a suffi aussi pour ruiner des certitudes dont on pouvait croire le poète très proche. Ce recueil est considéré par John Gould Fletcher comme un livre dépourvu d'humanité, un exercice de technique prodigieusement réussi mais stérile, en un mot la digne conséquence des derniers prolégomènes mallarméens. Il semble en effet que cette œuvre de 1895 soit le produit le plus authentique et direct résultat de la lente influence du maître. Ajoutons-y, d'après Henri de Régner et Paul Valéry, et de l'aveu du poète lui-même, celle de Gérard de Nerval.

(1) THIBAUDET : « La poésie pure est hyperbole, idéal jeté au-delà de toute possibilité pratique ».

Tenter de retrouver les traces précises de cette dernière influence serait folie ! L'hermétisme de Nerval me semble davantage lié au détournement de la mythologie au profit de l'idée qu'issu, comme celui de Fontainas et de Mallarmé, de la syntaxe tourmentée et du resserrement excessif des images. Il y a entre les deux poètes une analogie d'atmosphère générale et d'état d'âme. Tous deux transposent en images les événements de leur vie intérieure. Ils ont en commun leur sens du mystère, précurseur chez Gérard, recueilli de Poë, Baudelaire et Mallarmé chez Fontainas. Chez ce dernier le travail poétique contrôle d'une façon plus serrée les données de l'inspiration.

Au cours de l'œuvre, j'aurai maintes fois l'occasion de soulever la question d'humanité. Il semble en effet qu'à cette époque, le poète ait dû choisir entre participer à la vie ou la mépriser ; qu'abreuvé de dégoûts multiples, il ait construit ces dix sonnets, purs comme une colonnade de bronze, pour se retirer parmi leurs ombres incorruptibles. Mais pour que cette retraite soit sûre, il la construit des plus purs matériaux de l'expression. L'architecture, autrefois floue, surchargée de volutes et d'astragales, s'organise selon un plan sobre, où rien n'est laissé au hasard. On croit voir des statues d'un bronze net, sans bavures, dont le socle serait unique. Ce triple souci de Mallarmé : idée philosophique, syntaxe et musicalité s'y retrouvent intégralement. Le resserrement extrême de l'expression ne permet pas l'élucidation complète. Moins que partout ailleurs le poète ne se soucie de vulgarisation explicative. L'orgueil de son art se hausse de toute la rancœur de sa mécontente avec la vie. Comme Gide, il travaille à être relu, et il y parvient. Malheureusement pour certains lecteurs qui souhaitent que la beauté reste attachée à sa cause, l'œuvre perd contact avec le sol, s'isole comme une fleur sans tige. En perdant ses racines morales, elle perd tout le pathétique immédiat qu'elle aurait pu offrir. C'est pourquoi les lecteurs de 1895 n'ont pu comprendre que cette œuvre ne faisait en en

annonçant d'autres, que retarder dans le temps les découvertes promises par les « Nuits d'Epiphanies ». Il ont vu dans les « Estuaires d'ombre » le gouffre où s'engloutissait, sinon une prometteuse faculté poétique, du moins l'élan spécifique qui permet à l'artiste de se renouveler.

Autour de ces poèmes rayonne un puissant champ magnétique.

Je n'en donnerai pas d'interprétation littérale — toujours discutable — car elle risquerait le plus souvent de trahir la correspondance étroite entre l'expression et l'idée, l'inflexion alternative de l'une vers l'autre. Sans croire comme Henri de Régnier que les commentateurs sont les pires ennemis de la poésie, je me borne à craindre les excès d'un zèle maladroit. J'affirme donc n'en donner qu'un argument tout hypothétique et personnel.

I. Le poète prend conscience de l'impuissance de son art, de son incapacité, commune à beaucoup de jeunes artistes de saisir et d'exprimer la façon dont le rêve déferle sur la vie « en frissons brefs ». L'aspiration seule non encore le talent, s'affirme dans ce qu'il écrit. Cette aspiration jeune et étourdie ne crée pas réellement : elle déploie un fantastique désordonné, le plus souvent inadéquat au but qu'elle se propose. Elle est incapable encore de capter les hymnes épars dans le réel, qui sont de jeunes proies à promulguer, à fixer bien plus qu'à inventer de toutes pièces. Le débutant ne peut encore qu'écrire, ce qui loin d'être la magique opération du poète, n'est qu'une activité quelconque, machinale.

Pourquoi ? sans doute qu'une vieille douleur agonisant en lui, au lieu d'achever de s'éteindre, s'allie aux menus outrages de la vie pour étouffer sa liberté. Par ce réseau attaché au pilier, il évoque tout ce qui l'empêche de s'élancer sûrement vers les splendeurs promises, le déroulement banal des obstacles prévus par les « Nuits d'Epiphanies ».

Ainsi compris, ce sonnet témoigne d'une solitude morale, d'un dépaysement extrême. C'est la lutte éternelle du

créateur contre tout ce qui limite ou avilit sa puissance. Affirmer qu'un tel sonnet n'est pas humain, c'est renoncer à ranger parmi les aventures humaines la lutte de l'esprit contre la gaine de la matière. C'est renoncer à comprendre l'élan méthéen et victorieux d'un Michel-Ange puisque l'élan le plus contrarié s'accomplit un jour en essor.

II. La jeunesse aisément émerveillée de l'artiste se constelle de la joie de son premier contact avec la vie. Mais les embûches surgissent vite. Et son innocence, ne sachant se dégager, sombre dans les ténèbres, sans doute dans cet état d'insurmontable apathie que nous décrivent les « Etangs Noirs » .

III. Un des plus difficilement pénétrable, à mon avis. Peut-être constitue-t-il une suite au précédent.

L'acuité du premier vers attire l'attention. Ce poème paraît exprimer un fervent désir d'essor ramassé sur lui-même, vibrant, puis se heurtant à un obstacle dérisoire (vitre) mais infranchissable. La modulation du quatrième vers exprime l'étouffement, la limitation. Voici plus de concision encore :

Pareille à soi, voici venir qui l'enlinceule.

Je comprends par là, en confrontant avec ce qui précède que le temps lui-même conspire contre l'essor humain puisqu'une heure peut interrompre et effacer ce que la précédente favorisait.

C'est pourquoi l'espoir n'a même ni le besoin ni le loisir d'éclore.

Ne fût-ce qu'une épine à s'en former un thyrses.

L'allure sarcastique de la conclusion est soulignée par les assonances en *i* et les allitérations sifflantes.

IV. Obscurcis par les métaphores et les néologismes, les quatrains se ferment à toute imagination représentative.

L'harmonie indique un désarroi amplifié, tragique comme une défaite, dans un cadre moral à la fois bouleversé et borné au-dessus duquel seul, obsédant, plane le doute. Dans cette sorte de symphonie endeuillée et sanglante (rouge et noir), l'espoir, épave de lui-même est broyé par les déceptions. Dans cette géhenne de l'âme, seule l'incrédulité mauvaise pousse à l'ombre des anciennes chimères.

V. Une splendeur lointaine éclaire les deux premières strophes de ce sonnet moins hermétique que les autres. Malgré sa sonorité plus métallique et plus austère, il rappelle certains poèmes, des « Vergers illusoires ». Il pourrait être l'annonciateur d'un nouvel élan. Il semble que les nuages opaques qui alourdissait le ciel de sa pensée se soient dissipés, laissant une clarté mate, uniforme et dure. Dans les deux quatrains, l'éclat est soutenu par des sons éclatants, très ouverts (*a, o*), par les rimes retentissantes, les césures classiques volontairement accentuées, par la suppression quasi totale des modulations internes du vers.

Sera-ce très tard, dans la lointaine vieillesse, que le poète dominé par le noble souci de son destin parviendra dans le royaume où l'esprit ne sacrifie à rien de vil et ne se soucie d'aucun faux décor ?

Des mâts d'ombres, des écueils en défendent l'approche, mais l'essentiel pour y parvenir est de garder

l'orgueil de vivre et l'orgueil dans l'amour,

un orgueil pur, élémentaire et large, à la fois tendu vers l'amour universel et vers l'absolu... « vers la mer, sur la tour ».

Le premier tercet présente une plénitude chaleureuse, riche en réconfort comme ces hymnes que nous trouverons plus tard dans les « *Récifs au soleil* ».

Un lyrisme généreux luit dans ce poème qui semble une porte de métal ouverte peu à peu sur un trésor à peine soupçonné.

VI. Lorsque le poète semble émerger des eaux bourbeuses du désespoir, c'est pour y replonger plus profondément ensuite. Ce sonnet est remarquable à la fois par sa forme et par le vers final qui exprime lapidairement une rancune toute mallarméenne envers la vie. Ce vers

Le rêve est malfaisant et vivre c'est assez

rompu en deux hémistiches par les sifflantes appuyées pourrait servir d'épigraphe au recueil entier. Ce sonnet est l'expression ferme et lucide de la propriété qu'a le songe de rendre la vie plus mauvaise. Il ne faut pas se connaître : le tourment de la connaissance ajoute à « l'ennui quotidien de la vie inutile ». Il semble que ceux qui rêvent aggravent le déséquilibre entre eux-mêmes et la vie qu'ils doivent mener. Mieux vaut ne pas mêler le rêve à la vie. Mieux vaut laisser s'en aller rêves et regrets avec les morts dans

le fleuve d'oubli où plongent nos cyprès.

Ce sonnet est contracté à l'extrême. Il accumule les ellipses du verbe, intervertit l'ordre d'appositions se rapportant à deux termes du même vers. La synchyse règne en maîtresse dans le premier quatrain :

Fleurs, tout l'espoir des croix, et l'or roux y rutilé,
Les vœux, flotille ancienne au vent des cieus marins
S'agenouille au seuil d'où montent, Pèlerins
Avec vos voix les voix d'airain d'un campanile.

Remarquez la lente et irrésistible élévation produite par le vers romantique à la suite des autres.

VII. Semble présager encore un éphémère renouvellement de l'espoir. L'hermétisme se détend, s'élude en calme et grave souplesse. Le poète relâche l'étau de sa syntaxe, malgré la synchyse digne de la langue latine qui fournit la rime (luthier) au troisième vers du second quatrain :

Les doigts au luth, selon qu'il s'accorde à la prose,
Songeur, il a vu naître aux pages d'un psautier,
Et le précise, lent, à le feindre un luthier,
Le geste qui dédie à la sainte une rose.

Un espoir semble être né, dans ce domaine aride du rêve, sous la forme inattendue d'une femme suavement simple. Il apprend, par la méditation patiente et pieuse du livre, le geste de joie reconnaissante qu'il ignorait.

Connaissant le goût profond du poète pour la musique sacrée, et l'absence totale chez lui de sentiments religieux, je crois pouvoir affirmer que l'occasion d'écrire ce poème a dû lui être fournie par l'audition de quelque messe médiévale. On y trouve dans l'onction et la fraîcheur de l'atmosphère claustrale la possibilité pour le poète de redevenir un clair chanteur. Le masque de douleur et de sarcasme se détend, soudain reposé :

Soudain, tout le vitrail frissonne au clair matin ;
La rose aux douceurs d'or qu'épanche un chant latin
Mêle un torrent d'extase à sa beauté hardie.

Plutôt que l'affirmation d'un espoir provocant et combatif, une accalmie rassurante et prometteuse de douceur se lève.

VIII. Est une élégante et précise légende héraldique.

La clarté renaît, ambrée, sur les lacs du rêve réapparu, encore frileux. Les lourds cygnes du désespoir n'y vogueront plus. Le blason d'azur vieux et d'or qui se déroule ici semble un présage de quiétude claire.

Signalons l'efflorescence toute particulière du symbolisme des couleurs et la plasticité saisissante de son emploi :

Nuit qu'un éclair — c'est Toi — brûle de brusques fleurs,
Quels fleuves d'oubli vert ont tu parmi les fleurs
Les voix de nos espoirs enivrés d'aromates.

Remarquons en passant l'absorption lente et perfide suggérée dans le second vers par le *b* encadré de deux *v*.

IX. Ce sonnet a un retentissement allègre et fort.

Toutefois le double mystère de la syntaxe et du vocabulaire violenté par les acceptions personnelles recouvre à nouveau la pensée.

Il se pare d'un reflet dernier de ces chevaleries traitées par Merrill, Herold, de Régnier.

C'est une exhortation à l'aventure. Quelle qu'en soit l'issue, elle vaut mieux que stagnation. Le désastre lui-même sera fructueux en temps qu'enrichissement de l'expérience. D'ailleurs le jeune chevalier qui doit la tenter est seul à posséder le viatique de la rose.

Le poète évoque une issue wagnérienne ; s'il est vainqueur, s'il dénombre devant eux ses victoires, les aïeux souriront à celui qui a pu maintenir et continuer leur tradition.

Est-ce l'hymne dont il exhorte le poète (lui-même), possesseur des secrets des poètes précédents (aïeux) ? Il faut s'armer de leur courage et du secret, pour vaincre. Même suivie d'une défaite, la tentative a du prix. En cas de victoire, le jeune poète pourra se sentir digne de ceux qu'il a voulu continuer. Nous savons, par « confession d'un poète » que souvent, Fontainas recherchait pour ses vers l'approbation de maîtres tels que Victor Hugo, Baudelaire, Poë. Ce serait donc là l'expression d'une préoccupation familière.

L'écriture de ce sonnet présage déjà la martiale concision qui caractérise un des sonnets d'Italie (San Gimignano) et le sonnet final de la « Nef désemparée ». Elle ne rappelle plus rien de la ténuité précieuse ou de la quintessence sybilline des premiers. Le voile de l'anémie morale s'est plus d'une fois soulevé, d'abord par des frissons de couleurs révélant une heureuse convalescence intellectuelle, ici par un héroïsme qui brûle de s'affirmer.

X. — Et pourtant, malgré tout ce que les derniers sonnets nous faisaient espérer, le recueil ne s'achèvera pas sur une note définitive d'espoir ; malgré les vers des quatrains, enflammés d'une chaleur visionnaire ;

Et, rivages, vos fleurs de belle pourpres nues
Sont à son front l'orgueil insigne d'un cimier.

Il jouit un instant de la possibilité du triomphe, parmi la libre expansion d'une vie inconnue, loin des soucis stériles de la culture et du labeur. Mais rien de libre ne peut durer : l'ombre étouffe ce monde facticement ensoleillé et soudain, brutale et irrémédiable, c'est la chute icarienne.

L'ombre achève de se déchirer, pour qu'à la faveur d'un éclair se mesure mieux le vertige de la chute.

Parce que le pessimisme de ce recueil n'est pas total, qu'abrité contre la vie pour les dix cariatides, le poète projette encore de s'élever dans les sphères de l'esprit, on sent qu'un jour, dégagé des anémies de l'heure présente, il reviendra aux sentiments vivaces aux santés du cœur. De ci de là, du ciel opaque et bas qui écrase sa pensée s'échappe une lueur qui nous annonce qu'une revanche sera prise. Derrière les médiocres douleurs, le poète surprendra le subtil éclair de beauté qui vaut qu'on vive et supportera tout en son nom. Alors il fermera son esprit et son chant à des réalités plus imminentes mais moins éternelles.

Dans ce recueil, André Fontainas a atteint les confins du symbolisme tel que le concevait Mallarmé. Il a resserré à l'extrême les images, qu'on doit élucider les unes par les autres. Chaque sonnet contient une pensée unique gravée avec tous ses détails et ses personnelles conséquences au cœur le plus profond des vocables.

Il atteint à la perfection de ce style ambigu qui exige la collaboration assidue du lecteur. Nulle part, sinon chez Mallarmé nous n'assistons à un tel effort pour se dépandre

de la prose. Il existe une mystérieuse correspondance entre ce dessein stylistique et la hautaine volonté morale et intellectuelle sur laquelle repose le livre.

Le mythe qui gouvernait les « Nuits d'Epiphanies » a disparu. Au lieu de baser tout le recueil sur une métaphore globale, il renouvelle celle-ci dans chaque poème ; cela n'empêche pas une fraternité subtile d'éclorre entre tous ces poèmes basés sur les mêmes procédés d'élocution indirecte.

Contrairement à celles de Mallarmé, ses images sont plus visuelles que motrices. Le subtil penseur s'appuie toujours sur le peintre. Les fragments que j'ai eu l'occasion de citer peuvent en faire juger. L'apparence toujours descriptive de ses périphrases rayonne autour de l'intention explicative.

Il prend les mots dans des acceptions rares et détournées, les choisissant pour leur aspect plus que pour leur contenu usuel. Il sépare le substantif de l'adjectif qui le détermine, l'apposition du terme auquel elle se rapporte ; tout cela pour faire jaillir la poésie de la lueur juxtaposée des mots.

Il déplace le verbe, élément majeur, selon l'importance accordée à l'idée. Parfois, il lui arrive même d'altérer le genre des mots comme dans le sonnet VI où *sereins* se rapporte à *âmes*. Enfin de compte, il recherche avidement les tours de phrases susceptibles de collaborer à l'émotion du lecteur.

Pour lui aussi :

... dans une île que l'air charge
De vue et non de visions,
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.

Dans ces sonnets, par le style autant que par l'idée étroitement unis, André Fontainas achève d'élever la revendication de la pensée contre le fait social, de l'individu, l'*Unique*, contre le *Plusieurs*.

D. — Idylles et Elégies (1895-96)

Dès ce recueil commence pour le poète une longue période de croissance à la fois morale et esthétique. Cette métamorphose se marquera déjà dans le *Jardin des Iles Claires* ; mais jusqu'aux recueils de 1921 et 1922, l'*Allée des Glaïeuls* et les *Récifs au soleil*, son inspiration luttera contre des ombres tour à tour mesquines et douloureuses. La vie morose du fonctionnaire tient captives trop de ses heures.

Sa « noble faculté poétique sanglote de s'interrompre », elle aussi, pour des labeurs qui ont le seul mérite, indispensable, d'être rémunérés. Son mariage avec la sœur du poète A. Ferdinand Gerold ne sera pas heureux. Très vite naîtra entre les époux cette incompréhension dont surgiront pour lui de cruelles douleurs. Seule, l'affection de nombreux amis se relaye fidèlement pour adoucir sa vie désaxée : amis d'enfance, d'études, jeunes ménages de poètes et d'artistes.

En attendant de pouvoir s'affirmer à nouveau dans une œuvre représentative, le poète délasse un peu son inspiration.

Dans cette série de tableautins, son talent est en liberté.

Ils ressemblent un peu à ces esquisses, tour à tour légères et précises qu'exécute le peintre lorsqu'il prétend se libérer du souci ardu de la composition. Sa vocation d'impressionniste s'affirme dans maints poèmes pleins de subtiles et rapides notations picturales.

Sous prétexte qu'elles constituent une œuvre de transition, aucun critique ne s'est attardé à détailler les beautés de ces pages, en maints endroits révélatrices.

André Fontainas s'écarte des confins extrêmes du symbolisme où l'avait mené d'un pas l'œuvre précédente. Sa pensée sous-jacente ne se livre qu'avec réticence par des aphorismes d'une sentencieuse brièveté. Il semble qu'elle ne délaisse qu'à regret ces gracieux passe-temps qui ont

pour objet essentiel de lui permettre de se détacher un peu d'elle-même.

Certains thèmes participent d'un état de torpeur ou de mélancolie.

La mort de la danseuse fait l'éloge de l'inconscience. L'automne apparaît dans les vers de ce jeune homme et ce n'est pas celui des folles bacchantes. Les souvenirs remontent vers lui avec leur goût de cendre et dans un *Paysage d'Hiver*, se souvenant de Mallarmé bien à propos, il évoque son âme que la vie a glacée, que nulle messagère des heureux jours ne peut rendre à l'essor premier.

Qu'importe ? le bonheur de la vie est un songe (Le Satyre).

De rares allusions à la race humaine sont d'une morne mélancolie. Les femmes ne donnent pas le meilleur d'elles-mêmes. On n'a la joie ni de se refléter en elles ni de retrouver au fond de leurs âmes un germe de l'universel :

Des yeux ne nous sont pas un miroir ou la mer

Le vertige qu'elles donnent est indigne d'un homme et il conseille à son ami Pierre Louys :

La vie éperdûment se rêve ; reste seul !

Une gravité réfléchie préfigure déjà celle des poèmes de l'âge mûr. Le poète s'aperçoit que ses pauvres résolutions de stoïcisme furent vaines ; dans « L'élégie ancienne », il place de force son âme abattue devant l'impitoyable miroir de sa conscience :

Si tu te crus vainqueur un jour de tout vacarme
De la chair et du bruit de la vie, et ton maître :
Regarde en Toi.

A côté de ces notations courageuses, le recueil pose timidement encore le problème des échanges entre la

nature et l'homme. Ce problème se substituera peu à peu dans son souci à celui des rapports du réel et de l'irréel.

Il commence à concevoir la vie comme n'existant que pour de brefs instants de joie, rapides crépitements qu'il faut se hâter de saisir et d'éternier par l'art, pour pouvoir croire à leur durée. Plus tard, c'est de pareils instants juxtaposés que sera tissée toute la vie de son âme, de bonheur clair, exultant d'été perpétuel. Ici, ces instants sont encore rares, mais il les saisit et les fixe d'une plume alerte qui éclabousse le papier de gracilités végétales et d'or doucement chanteur.

Un naturalisme virgilien enclôt dans *Septembre* les vœux d'une tendresse lumineuse ; *La plage* l'attire parce que la mer la borde, la mer avec ses havres, ses grèves d'où émergent au gré du songe des nymphes botticelliennes. Fontainas ne conçoit la vie de l'âme que dans des paysages immenses, largements aérés où le regard ne peut se poser sur l'horizon, sinon par l'esprit s'enfuyant sur les ailes volontaires de l'imagination. Le charme de l'Ile de France a fait place au prestige méditerranéen.

Déjà *Vergers illusaires*, la *Dame lasse de la terrasse* disait :

Venez, nous voguerons par les îles heureuses

Le poète des *Nuits d'Epiphanies* venait de

... l'île orientale

A l'ombre de lentisques frais aux parfums de nonchaloir

Ici apparaît la déesse marine au front ceint d'algues qui invite le poète à confier son âme à la nature maternelle. Cette invite discrète, il la suivra lorsqu'il sera las d'être parmi

Les indolents qui languissons d'ennui

De l'aube pâle au crépuscule de brumes.

Très lumineuses, certaines évocations font oublier la pensée décevante qui les ronge, ver choisissant parmi tous les plus beaux fruits. De chaudes et vivaces harmonies bruissent autour du « satyre » soulevées par des allitérations qui dessinent dans l'air bleu le bourdonnement dense et confus des insectes dans la chaleur de midi. Ce poème fleurit un goût nouveau, sensuel et profond, pour une vie mûrie au soleil, loin des villes.

Les préoccupations syntaxiques, tout comme celles de la pensée sont presque nulles dans ce recueil.

Par contre, la palette du poète se charge de tons nouveaux. Après les teintes somptueuses, mais un peu passées, des vitraux, après les éblouissements nets de la pourpre et de l'or, voici venir les teintes de la vie ; le gris de perle exalté des matins au littoral ; les gammes nuancées de la chair, les allégresses verdoyantes de la prairie, l'ambre chaleureux des fruits et des danseuses orientales, l'essor neigeux des oiseaux marins, le bain d'azur profond des midis d'été.

Le Poète fait preuve de mesure et de discrétion dans l'emploi de l'allitération et de l'assonance.

Le mouvement du poème suit d'une façon parfois saisissante le cortège des émotions. Il accède au sommet d'exaltation à l'aide du rythme rapide, haché, montant comme une période oratoire puis cinglant la strophe comme un coup de fouet :

Je veux ne plus rien voir
Que de prouesses parmi les pages d'un savoir
Qui tout à coup m'exalte
Et d'où mon âme *éclate*
Fleur au cristal d'une eau qui dormait prompte à naître,
La gloire d'être radieux et de renaître
Le bel adolescent de mon vierge destin.

Le mot *éclate* placé en fin de vers, sans assonance qui lui corresponde exprime à merveille la soudaineté d'un

choc dont le contre-coup se répand en onde bienfaisante le long de l'alexandrin qui le suit.

A la fin du recueil, le poète s'est exclamé :

Regarde en toi

Ce redoutable regard jeté en arrière, il contemple l'avenir qui s'étend, indéfini.

Le destin est vierge. Il lui fournira peut-être le temps d'accomplir un effort serein et fructueux. Dans la nuit opaque de la vie s'irradie, de moins en moins vacillant, le phare tangible de son art.

E. — L'Eau du Fleuve (1896)

Le fleuve, force éternelle charriant images, sons et reflets, vestiges de l'heure fugace, recouvre tout le passé de son flot et entraîne le poète vers l'avenir. Son cours résolu borne le pays de désespérance où s'attardait l'âme inquiète.

Je ne crois pas qu'une arrière-pensée symbolique ait présidé à l'élaboration de cette œuvre. Le subconscient occupe une place prépondérante dans l'évolution de tout poète. Bien des réussites qui paraissent obtenues du premier coup sont le produit de tendances latentes depuis longtemps.

En dépit des pensées obscures qu'elles recouvraient, nous avons parfois vu se former sous la plume du poète de lumineuses images. Maintenant, ce fleuve ardent et nonchalant abolit toutes les rancœurs sous son flot élémentaire. Il portera le poète à la mer, où fleurissent les « Jardins des îles claires », et déjà

chasse de sa pensée le « vent du large »,
menace sombre aux « jardins clairs ».

(Estuaires d'Ombre.)

Du même flot puissant et sûr, le fleuve traversera villes et campagnes pour fondre ses eaux dans l'immensité de la mer. Ainsi, l'âme du poète, lassée des sentiers rares et des

voies pernicieuses, veut se fondre dans l'infini et retrouver, elle aussi

Les îles
là-bas
Avec des arbres-fleurs épanouis
Dans le printemps.

(Francis Viélé-Griffin.)

Les Cygnes; Le Gué.

Cette allusion s'abrite sous l'art pictural et musical qui se déploie en toute liberté puisqu'il n'est plus commandé par la nécessité de sertir une pensée.

On reconnaît dans ce poème la vision du réel, le souvenir d'enfance ou de jeunesse transformé, généralisé par une alchimie magique.

Un peu las de penser, le poète se plonge dans la nature.

C'est le premier pas vers la synthèse harmonieuse de ses dernières œuvres. Cette démarche procède logiquement d'une inflexion toute personnelle de l'esprit. N'y voyons pas une trahison au symbolisme, une adhésion à cette école naturiste qui venait de naître sous l'impulsion de Saint-Georges de Bouhéliet et de Maurice Leblond, sous prétexte qu'on trouve à certains moments de leur évolution une démarche semblable chez Van Lerberghe, Viélé-Griffin, Rodenbach, Verhaeren. Je ne crois pas pouvoir admettre que de tels artistes se soient laissé aller à la moindre collusion, même inconsciente avec une école poétique qui, en dépit du talent indéniable de quelques participants fourvoyés, se caractérise par un lyrisme torrentiel n'ayant d'autre but que lui-même, l'absence de toute puissance généralisatrice, la production intempérante de chromos naïfs étayés sur un credo esthétique ronflant et vague à souhait pour séduire les talents et les lecteurs moyens. Lui reprocher de s'être approché des grandes voix naturelles, en faire une trahison aux principes du symbolisme, c'est rétrécir étrangement les possibilités d'adaptation de cette

école qui n'eut jamais pour dogme que d'étendre les ressources de la poésie dans le domaine de la suggestion et de l'orchestration et jamais ne prétendit limiter à des thèmes convenus l'inspiration de ses adeptes. Faire d'un artiste aussi avéré que Fontainas un naturaliste, c'est l'accuser de retourner au balbutiement et aux réussites fortuites de l'adolescence.

Quoi qu'il en soit, c'est à sa Belgique natale que le poète n'a jamais délaissée qu'il doit ce fleuve de plainte lent et lourd. Sans doute a-t-il connu et aimé la Hollande, l'Allemagne. Mais ce fleuve si familier ne peut être que celui du pays qui était le sien à l'heure où l'on aime encore sans comprendre. Dans ses *Paysages et Souvenirs de Belgique* ⁽¹⁾, nous trouvons d'heureuses flâneries le long des berges de l'Escaut, du Rupel, de la Meuse. Dans *Le Port d'Anvers* ⁽²⁾, il nous montre « sous la course bousculée d'un ciel vaste aux nuages mouvants, la large courbe de l'Escaut hérissé de lames courtes et pressées avec des reflets d'émeraude sombre ou transparaît le fond trouble du limon remué ».

Toute factice semble la division du poème. Avec John Gould Fletcher ⁽³⁾, je crois qu'il ne faut considérer les titres que comme de simples interruptions subdivisant l'unité première permettant au lecteur de mieux goûter chaque partie. Pour éviter la dispersion de la cohorte tour à tour lâche et pressée de ses images et en ordonner la course, il reprend souvent en refrain le premier vers d'un « chapitre poétique ».

Le poème s'ouvre sur une impression de largeur (1, 2, 3) et de douce lumière ⁽⁴⁾ :

¹
 Au large vers des îles blondes s'étale ²
³
 Le grand fleuve pacifique.

⁽¹⁾ Edition Georges Crès, 1919.

⁽²⁾ Van Oest, 1916, p. 1.

⁽³⁾ « La Poésie d'André Fontainas », le Monde Nouveau, 1919.

⁽⁴⁾ Mercure de France, 1897.

« L'eau du fleuve n'est jamais la même ». Elle est gouffres, crêtes d'écumes raidies vers l'azur, profondeur mystique agitée d'émoi, extase comme la vie et l'âme d'un poète. Elle est tour à tour opaque et translucide. Elle inquiète ou elle réjouit.

La mobilité du fleuve natal ramène Fontainas à celle de son âme. Un symbole puissant naît de la vision amplifiée du réel. « Que M. Fontainas est donc peu naturaliste ! » disait Henri de Régner à propos de ce poème (1). Comment pourrait-on l'être lorsqu'on retrouve dans la nature un être tout semblable à soi ?

Le chapitre qui suit est tout entier modulé par son refrain : l'heure. Il éprouve toujours un goût extrême pour la richesse mineure et blessée du son *ou* qu'il excelle à ranimer par le rythme et par les sons environnants. Ceci prouve que les sons n'ont pas pour lui de valeur absolue et qu'il base son harmonie sur leurs fortuites juxtapositions bien plus que sur une table fixe des puissances de chacun. En faisant alterner les jeux de lumière, il ne néglige pas d'entrelacer subtilement les fils du concret et de l'abstrait :

Voici la vie et les labeurs et les sourires,
Le front haut, éclabousser la nuit
Vers l'astre en fête
De claire joie et de bonté.

Des rythmes verlainiens apaisent parfois le vent et la lumière :

O vivre. C'est où pétille et tourbillonne
Le geste auprès des promptes paroles.

Des maximes de mâle vigueur galvanisent les non-chalances :

Et la vie
C'est d'être seul et fort et maître du destin.

(1) Mercure de France 1897.

Sous le talent différent, on reconnaît la vaste signification dont Verhaeren, lui aussi, charge le fleuve. Ame plus concentrée, moins fouguese, André Fontainas se montre ici le frère authentique de notre grand poète dont il fut l'ami, dont il garde d'inaltérables souvenirs émus. Pour ne plus acquérir du monde qu'une vision large et sereine, il faut suivre le fleuve qui conduit à l'infini de la mer pavée d'îles fraternellement voisines.

Dans les grises maisons de la ville se terrent les faibles, et ceux qui ont renoncé ; plus loin, les simples gens qui « sourient ». « La flèche svelte de la cathédrale, guetteuse calme qui veille au loin, par dessus la ville et les plaines, vers les espaces libres de la mer ». (1).

Des monuments anciens

Assoient leur gloire lourde où montent, campaniles

Aiguilles d'or aigu aux terrasses du ciel.

C'est la ville et son mercantile trafic qui suit le fleuve. Que peu lui importe, la tapageuse gloire des armes de la cité ? Bien plus le fascinent les jeux de l'eau, parce qu'ils se prêtent aux caprices de sa vivace imagination, parce qu'ils se laissent modeler par son vers comme par le pinceau d'un Monet.

Il aime cette vie approximative et mouvante parce qu'elle ne lui impose pas la solution de tous. Il voit dans les reflets des maisons, des églises, une sorte de révolte mystérieuse contre leur immobilité réelle. Il y voit peut-être aussi le symbole de la révolte du poète contre les statismes du réel.

Pas à pas, le rythme et la longueur du vers suivant l'image à suggérer. Le déroulement des lames, serrées et recourbées court sur un vers de douze syllabes, très liquide, avec ses quatre sons mouillés qui l'élèvent jusqu'au sommet de l'architecture où se dressent, isolées, des « rosaces »

(1) « Le Port d'Anvers ».

desquelles le fleuve à nouveau « déferle, évolue et ruisselle ». Ces passages rendent très bien l'instabilité, le trouble de l'élément liquide. Puis, voici un tableau digne de Rembrandt :

Et là, encore au long des marches
 Flots par flots il s'enlace, il s'emmêle
 Pour fuir au lit ancien, régulier et berceur
 Par la ville endormie, aux sombres lueurs
 Pleurées des ponts, aux eaux que chassent les arches

Admirez la maîtrise extrême de cette orchestration, basée sur une sorte de canon à 5 voix, dont discrètement deux dominant successivement : *I — p* s'achevant en rupture de tonalité sonore par les deux chuintantes scindées par les sifflantes et les deux *a* très sèchement sonorisés par les consonnes qui suivent. Mais ce n'est là qu'une réussite entre bien d'autres. Il semble que le poète, promené sur le fleuve par une barque lente, improvisée — avec quelle infaillible sûreté — sur les richesses visibles par ses seuls yeux. Avec la même amoureuse avidité que d'Annunzio, avec une imagination moins débridée, plus française, il joue, pour traduire sa propre richesse secrète, des eaux d'un fleuve, comme Stello Effrena ⁽¹⁾ de la lagune vénitienne. On y retrouve aussi, décantée de ses excès de fantastique, l'imagination hantée de formes vivantes d'un Lamotte-Fouqué.

La rancune personnelle, totalement bannie de ce poème, s'élargit en pitié sociale, sentiment neuf et rare dans l'œuvre de cet individualiste qu'est Fontainas. Il se solidarise avec l'homme contre le souci qui dévore le goût même de la vie :

(1) « Il fuoco ».

Les labours de l'aube au soir
Où l'homme s'acharne à sa peine
Et gagne à ne pas vivre un pain sordide et noir.

Mais malgré cela même, le fleuve s'étale, l'âme s'épanouit vers la houle inespérément et soudain purifiante. Dans un nouvel élan d'amour, de curiosité, le poète étreint la diversité de la vie.

Au-delà du dessein secret, de la maîtrise, des tendances que révèle cette œuvre, quelle volonté concentrée derrière l'imagerie fine que connaissait Van Lerberghe ! Quel vers à la fois plus long et plus concis ! Quels dédains que n'eut pas Verhaeren, chantre de la vie unanime ! Quelle profession de foi de poète, ah oui, « peu naturaliste », quel souci d'élargissement, d'élévation personnelle par dessus tout et malgré tous ! Sa fraîcheur elle-même, si souple, est toujours ardente ; elle voile des sursauts et des enlacements ; elle n'a pas comme celle de Viélé-Griffin le simple goût aigret de l'aube et de l'herbe.

Je me suis penchée longuement sur ce poème, parce qu'il constitue un présage nouveau et profond, et aussi parce que le « Jardin des Iles claires » s'entourera de ces souffles et de ces reflets que le fleuve a poussés, de jour en jour, jusqu'au tumulte de la mer.

CARREFOURS

Le poète va poursuivre dans le « Jardin des Iles claires » ce dessein d'évasion qui sourdait dans l'« Eau du fleuve ». Pourchassé par de menaçantes réalités, il s'efforce de protéger contre elles l'essentiel de lui-même ; son aspiration d'artiste. Nous trouvons à la base de cette démarche accentuée encore dans la « Nef désemparée » un austère héroïsme.

En effet, selon le poète, la vie doit aider, servir et nourrir l'art et jamais celui-ci ne doit avoir pour elle l'ombre d'une condescendance.

Des historiens littéraires, voulant prouver la conversion au « naturisme » des principaux symbolistes se sont rués sur ce titre bien révélateur, à leur avis de « Jardin des Iles claires » pour affirmer qu'André Fontainas avait lui aussi incliné vers cette tendance. J'ai déjà, à propos de « l'Eau du fleuve » essayé de réfuter cette assertion. Je reviens à la charge avec des arguments nouveaux. Ne sentent-ils pas, ceux-là que la nature dans laquelle baigne son œuvre n'est pas celle qu'on décrit avec une précision naïve, dans laquelle on inscrit son caprice passager ; que cette nature n'est pour lui qu'un riche et merveilleux symbole ? Serait-il même (mon dédain spontané des solutions basées sur l'instinct grégaire ne peut me mener à refuser délibérément toute valeur à cette hypothèse) redevable au naturisme d'un apport, il ne peut être que fort peu important ; comparons la distinction intransigeante de l'art de Fontainas aux divagations de ces poètes qui ont pour credo artistique des principes dont le moindre défaut est l'absolue et prolix

banalité. Alors que les naturistes accordent étroitement l'art avec une vie simple, et facile, entachée le plus souvent d'une parade de rusticité, André Fontainas est occupé à décanter sa vie intérieure de tout ce qu'il juge néfaste à la création. J'appuie ce point de vue en citant un fragment d'une lettre que m'adressait le poète le 20 avril 1936 : « La vie ? La religion de la Vie ? J'aime certes tout ce que je trouve beau en elle, *avec passion* le surplus, j'ai su m'en détourner, et je m'en suis tenu là, avec ténacité, chaque fois que les circonstances ne me contraignaient pas à m'y mêler. Et je m'en suis toujours évadé au plus tôt que j'aie pu ». Joignons à cette attestation un passage de *Confessions d'un Poète* page 142 : Je dus séparer l'art et la vie. Je me rendais sourd à la vie ; elle m'importunait ; je ne consentais à voir que les sursauts offerts des prévenances dévouées. Je me terrais, j'étouffais où s'engloutissaient mes sens, mon cerveau, dans l'exclusive passion de l'art, dans le labeur du poète. Je m'acharnais dans l'effusion de mes désirs vers un amour universel. Je ne contemplais plus que l'empyrée, sans que les racines qui me tenaient pussent un instant en distraire ma sollicitude. A l'héroïsme désespéré de cet arrachement, comparons le credo des naturistes tel que l'établit l'ouvrage d'Eugène Montfort ⁽¹⁾. « Poète, sois moins archéologue, idéologue ou érudit, dédaigne le dilettantisme, laisse aux spécialistes leurs parchemins, la nature te convie à son épopée. » Et « la poésie n'est plus un refuge contre la banalité de l'existence, mais l'exaltation perpétuelle de la vie ». Nous touchons là l'essence même de l'incompatibilité morale entre les naturistes de 1900 et le Fontainas du « Jardin des Iles claires ». Une évolution semblable se marque chez André Fontainas qui d'abord fervent disciple de Mallarmé aborde au « Jardin des Iles claires », où il goûte la splendeur d'être un homme ». Mais non, c'est la splendeur plus rare et plus douloureuse d'être

(1) « Vingt-cinq années de littérature française », Paris, 1922.

un artiste pur, celle de se vouloir parvenu à ces ports où vivent de « fières peuplades » sentant s'égaliser leur destin à leur prescience, à ces palais « que nul jamais n'a pu voir », à ces aurorales cavernes qu'emplissent seules les lames des beaux vers qui, noyant tout, déferlent de l'âme du créateur. Ce qui éclaire le livre, c'est l'austère joie toute proche du vol icarien.

André Fontainas est à l'âge où se trouvent les talents qui se sont activement cherchés. Il n'est plus un jeune homme livré aux hasards d'une culture aveuglément poursuivie. Les apports des arts et des littératures s'ordonnent et se cristallisent dans son esprit. Son intérêt s'attache à des contemplations plus attentives. Ses activités se conditionnent et bientôt s'éclairent l'une par l'autre.

Sa traduction du traité *De l'assassinat considéré comme un des beaux arts*, de Thomas de Quincey, paraît elle aussi en 1901.

Autant que par la poésie, il est absorbé par la critique d'art. Il tient la *rubrique de l'art moderne* du *Mercur de France* de 1896 à 1902. Restant, comme tous ses contemporains, épris de Gustave Moreau, des préraphaélites, de Degas, Whistler, Monet, il s'enrichit de nombre d'admiration nouvelles. Dans les dernières années du siècle, il connut Gauguin dont il publia en 1921 quelques belles lettres. Il ne considère plus, à l'instar de Mallarmé, la peinture comme datant de Manet. Elle s'étend indéfiniment dans le temps et dans l'espace. A étudier la manière des artistes, il s'empare d'une foule de secrets, les transpose dans son art à lui. Dans maints articles de critique d'art, nous trouvons appliqués à la production des peintres des principes qui régissent l'effort du grand poète qu'il devient. Ce qui domine, c'est son admiration pour l'effort patient et désintéressé, fût-il même déçu. C'est l'époque où il se détache de Musset, « *très grand* poète de naissance mais qui, sauf quand une douleur profonde l'étreint, n'a su se con-

centrer, travailler, grandir » (1). Cette opinion déjà énoncée dans les « Estuaires d'Ombre », il la reprendra, sublimée dans l' « Allée des Glaïeuls ». Dans un article sur « Anvers et l'Exposition Van Dyck » (2) (je le cite entre d'innombrables), il critique l'attitude de dissipateur de dons du génial Flamand, car « rien ne lasse comme ce qui ne s'avère qu'élégant ou facile ». Comme il aime les poètes, de Sophocle à ses contemporains, en passant par tous les jalons de la vraie poésie française et étrangère, ainsi il s'honore d'admirer tous les peintres, des primitifs les plus lointains à nos modernes les plus proches, pour peu qu'ils aient laissé dans l'art une trace qui mérite la durée. Un providentiel concours de découvertes artistiques s'est offert à lui. En 1898, il se cherchait encore. Des appuis fraternels s'amalgamèrent à son effort : Michel-Ange, Rembrandt. L'art dans tout ce qu'il possède de plus intransigeant, de plus individualiste. Quels meilleurs soutiens dans sa lutte pouvait-il rencontrer que l'orageux, le titanique renaissant et le Hollandais subtil, banni de son siècle et de son pays par un don total de lui-même à son art. L'enthousiasme et le tact, ces deux vertus qui d'après Jean Royère (3) le caractérisent, il les a trouvées en ces deux pôles de la conception artistique. Entre eux se jouèrent les influences d'autres peintres, les impressionnistes, qui créèrent ses ambiances de l'aisance claire de leur mouvement et de leur lumière tour à tour aveuglante et sereine ; de musiciens qui aiguisèrent son sens subtil des correspondances. Ce furent la gravité puissante et soutenue de Franck, les allusions, les ellipses du Lied allemand renouvelées bientôt par celles du Lied français, corrélation étroite, confidentielle entre

(1) Lettre du 20 avril 1936.

(2) *Vogue*, 1899, tome 4.

(3) « *Le bon plaisir* », 1927, n° 10 à propos de « *Lumières sensibles* ».

chant et paroles, de Duparc, Fauré, Debussy, Roussel, Reynaldo Hahn ⁽¹⁾.

Il s'entoure de compagnons immenses pour la route. C'est à cette large compréhension de sa formation de poète qu'André Fontainas doit de n'être pas l'homme des paroxysmes, des clans artistiques, mais celui qui, au-dessus de toute distinction d'école ou de manière reconnaît, approuve et crée l'éternel.

Les grands courants d'idées qui ont formé le symbolisme s'estompent en lui dans les apports plus récents de sa culture. L'envoûtement de Schopenhauer s'est relâché. Le poète va desserrer son étreinte crispée sur des trésors d'images qui fermaient l'accès de son âme. L'influence de Mallarmé, toujours sensible, se fait moins littérale.

On trouve le premier essai tangible de collaboration entre les arts dans « l'Ornement de la Solitude ». 1899. Peinture et musique s'y associent étroitement à la poésie. En effet, rien dans cette œuvre qui en porte le nom ne s'apparente à l'art du roman. A cette époque assoiffée de pureté, André Fontainas contempteur de l'anecdote, ne pouvait pas plus que Valéry se soumettre à constater que « la marquise sortit à cinq heures ».

C'est pourquoi cette œuvre est une tentative de roman sans critique dont le fil d'Ariane est le caprice d'un esprit rêveur, mystiquement tendre et hanté de splendeurs formelles. L'esprit du poète est en proie à une persistante mélancolie.

Aussi, laissant derrière lui les cadavres de ses illusions, il s'arrête pour reprendre de la flamme à des douceurs entrevues.

En attendant des temps meilleurs, il a voulu façonner un bibelot joli, que se plaise à soupeser l'esprit des lettrés.

⁽¹⁾ Camille MAUCLAIR : « Les symbolistes et leurs musiciens », *Revue de Paris*, 15 mars 1936.

Hélas, absorbé en lui-même, l'auteur s'y prend bienveillance pour le lecteur qui trébuche à chaque pas dans un labyrinthe de visions, dans un chaos d'impressions contraires. C'est pourquoi la lecture de ce roman procure une sensation confuse en négative : l'insoluble incertitude d'avoir vaincu une difficulté. Le génie du poète se livre à l'état brut, en une botte de sentiments et de sensations esthétiques. Une foule de thèmes fugaces se juxtaposent, se compénètrent, abondissent les uns sur les autres à la façon des fictions qui composent un rêve éveillé. Deci delà, épinglées au décor chimérique des impressions d'art scintillent comme des icônes précieuses et altières, rayonnent comme des pastels clairs et confidentiels.

A travers les élégantes cabrioles de l'esprit, on devine l'effort d'un être englué dans l'existence quotidienne pour s'évader à l'aide d'exaltations cueillies au jour le jour. Il y parvient mal parce que l'heure de la lumière n'est pas venue.

C'est donc devant une pudique autobiographie morale et intellectuelle que nous nous trouvons.

Dans l'avertissement, l'auteur regrette sa jeunesse trop intransigente dans la recherche du bonheur. Une période d'atonie est venue qu'il a ornée comme un prisonnier orne de ses rêves les murs de sa prison. En ce moment même, il occupe son esprit intimement solitaire « à le promener vers les sensations que les choses produisent ».

Le bonheur de vivre fait reflourir les ruines les plus dévastées mais le poète ne le possède pas : une déception l'a blasé. O Marie Rihnerhausen ⁽¹⁾, ô fillette blonde au nom de Madone, combien dut être grave et pure votre beauté, combien désirable votre amour pour qu'après tant d'années le poète souffre de ne pas vouloir, de ne plus aimer !

Des réminiscences des « Idylles du roi » de Tennyson fournissent des visions à sa rêverie. Leur héroïne se mêle en lui en des silhouettes fugitives car la nostalgie de la pré-

(1) « Les Etangs noirs ».

sence féminine est encore fervente comme un désir. C'est alors que dans un jardin une jeune femme autrefois connue vient à lui. La joyeuse certitude s'avère plus fragile qu'un décor de nuage.

Comme tous les hommes réduits au désespoir, le poète se précipite de toute son âme vers la première solliciude qui se présente.

Peu de choses suffisent pour rattacher un poète à la vie : une amitié, un sourire, quelques mots tendres et le désabusé se prépare pour un nouveau rêve. Et cette amie rencontrée lui rend tour à tour la joie de vivre, la simplicité du cœur, la communion passionnée avec les beautés méconnues. Interprète du monde tout entier, elle humanise et attendrit le rêve trop haut de son adolescence. Le poète revient vers les autres hommes par une voie semée de sable fin. Mais l'amie quittée, il retombe à sa honteuse faiblesse.

Les beaux jours de candeur ont fui et avec eux la joyeuse agilité de l'esprit qu'illusionne sur sa puissance.

« Vivre avilit » proclamait Henri de Régner. Certes, car vivre nous dépossède peu à peu de notre rêve originel.

Mais l'essentiel est de rencontrer de temps à autre sur sa route qui ravive l'élan de l'illusion. Ainsi pour André Fontainas qui repart sur les ailes d'une nouvelle chimère. La rencontre d'une femme chérie de son esprit, l'aiguille vers la pure contemplation des autres, de « la Femme, créature divine exilée sur la terre ». Et c'est un poème palpitant de ferveur à son charme, une prosternation devant l'affolante et impassible divinité, à la fois réconfort et perte. Elle a inspiré les plus grands artistes de tous les temps. Comme dans une fresque renaissent devant nos yeux les créatures jaillies du pinceau de Degas, de Manet, de Puvis, de Chavannes. A la « Jeanne Samary » de Renoir infuse une seconde vie, non moins séduisante que la première. Ici, nous le voyons s'écarter des perversités de Moreau et de Burne-Yones qu'il affectionnait auparavant en faveur des manifestations d'un art plus aéré et plus français.

Profondément féministe, il le restera toujours ⁽¹⁾, il déclare que « Tout, sur la terre, se fait par les femmes ». Aussi dénie-t-il toute puissance aux codes élaborés par les hommes et n'accorde-t-il de pouvoir réel qu'au charme. Cette conception idéale rappelle étrangement Gérard de Nerval.

Un chapitre au début dantesque nous livre un couple émouvant d'inspiratrices « Nel mezzo del camino della vita », disait Dante ; « à l'heure trouble de ma vie » ⁽²⁾, dit André Fontainas. L'une est pensive et radieuse, l'autre riieuse et ardente. C'est toute la femme qui l'entoure au gré de son vouloir.

La mort interrompt cette capricieuse symphonie Béatrice aussi mourut et les héroïnes alanguies qui enchantent les manoirs jaloux. Elle est morte, la vive passante, et la Terre va la dérober sous un réseau de métamorphoses.

Mais comme le dit le chef de la Pléiade, « La matière demeure et la forme se perd ». Après Lucrèce, Ronsard, Shakespeare, Fontainas est tenté d'évoquer les métamorphoses de l'être. Il y ajoute un concept idéaliste : l'âme aussi demeure. Nous sommes faits de double. Et c'est sur cette apothéose à l'âme féminine éternelle et du corps féminin toujours renouvelé pour notre joie que prend fin ce singulier roman.

Dans cet ouvrage, le poète fait mieux que jamais œuvre de poète et de peintre. Il excelle à décomposer la lumière, à évoquer en touches vives les frondaisons rousses du bois de Boulogne s'évadant de leur brume matinale, à rendre par la plume — véritable effort de transmutation des arts — plus chère à qui la connaît et plus attirante à qui l'ignore, l'œuvre maîtresse des peintres. Certains passages (*Matinée d'hiver*, p. 17 et 28, *la Ville fastueuse*, p. 20 ; *Souvenir*,

⁽¹⁾ Voir à ce sujet le chapitre de « Confession d'un poète » intitulé « Le Sacre de la Femme ».

⁽²⁾ « Récifs au Soleil ».

p. 36 ; Jeanne Samary, L'Altière falaise) forment de véritables morceaux de grâce et de charme aristocratique dont s'enrichiraient les anthologies. Dépouillés du style mallarméen ambiant, qui n'est pour la plupart des lecteurs qu'un inintelligible jargon, ils attestent chez l'auteur un goût des couleurs, des mots chatoyants qui, dépassant la phase brumeuse de son art, le montrent en possession d'un goût des ensembles riants et lumineux qui s'épanouira tout à fait dans sa production d'après guerre.

« L'ornement de la solitude » est donc à la fois tout un passé et tout un avenir : passé que la contracture mallarméenne de la syntaxe, l'association intellectuelle et allusive des chapitres et des paragraphes — avenir que le goût du poète pour la beauté concrète. Cette œuvre, avertissement avant la croisée des chemins, reflète le tempérament exclusivement poétique, l'esprit grisé de mirages perpétuels de l'écrivain. Désormais, il voit dans l'art la cristallisation de la vie intérieure, dépouillée du tourbillon parasite des instants.

Et déjà, affirmant sa volonté d'échapper à l'emprise des peines anciennes. (« Détourne-toi du vain passé des êtres morts. ») André Fontainas croit pouvoir affronter sans faiblesse, la vie réelle et en faire une matière d'art.

C'est pourquoi cette œuvre inégale orfèvrée en un style déjà délicatement suranné, méritait néanmoins notre attention.

Le « Jardin des îles claires » comporte deux espèces de poèmes : de courtes pièces telles que « Quatre petits poèmes des saisons » ou « cinq petits poèmes de la mer et du vent » qui semblent encadrer avec soin des pièces plus longues où se manifeste un élargissement de l'invention. La nature ici ne fournit plus au rêve de motif symbolique. Elle est un beau prétexte d'art. On a comparé les poèmes de nature à ceux de Van Lerberghe et de Viélé-Griffin en les opposant à ceux de Verhaeren. Savamment suaves, ils revêtent le mètre bref et les sons clairs de Van Lerberghe. Mais la

mélodie est plus vive, l'accentuation plus virile. Comme je le disais déjà à propos de l'« Eau du Fleuve », l'art de Fontainas, plus cristallin que fluide, reste pur de ligne tandis que « La Chanson d'Eve » offre des décors volontairement flous dont les plans se fondent l'un dans l'autre comme dans une aquarelle toute fraîche. Ici, la ligne ne se laisse pas déborder par la mixtion des couleurs. Une vibration dynamique anime ce vent et cette mer, celle de l'inquiétude foncière qui y perce par endroits et par moments érafle le décor frissonnant.

Sans retentir des éclats, ces poèmes sont issus d'une puissance organisée, disciplinée.

De par la dualité même de sa composition, on peut dire dès le premier abord que ce recueil n'est pas asservi à un dessein unique.

Jean Royère ⁽¹⁾ en fait une « description passionnée ». Je ne crois pas au pur dessein descriptif. Jeux de rythmes, d'images, choisis pour sortir un syncrétisme de sentiments véhéments et profonds comme un de ces cadres de bois clair dont on cerne parfois des tableaux trop aigus de vision ou trop denses de couleurs. De là naît un effet de vibration contrastée entre les courtes et subtiles notations et l'élan subjectif des grandes pièces. Deux voies se répondent dans le recueil : l'une, cristalline, des clartés et des lumières de l'art pur ; l'autre, basse, pathétique, d'une douleur, issue de sordides ennuis. En dépit de mille réfractions d'une courageuse limpidité, ce recueil ne respire pas le bonheur. Il est plein d'une terrible clairvoyance et de l'élan surhumain du poète vers la déesse de l'art qui règne dans l'île la plus inaccessible. Il se souvient qu'il s'est voué à son unique amour. Pour elle, il renie les amours terrestres qui l'enrobent de liens à la fois ténus et accablants.

Pour elle déjà se sont vainement perdus bien des navigateurs hardis. Elle exige du poète le don complet de lui-

(1) Phalange, 1908.

même, la sève de son âme et de son cerveau, et s'enivre de ce fluide vital comme la femme vénale de l'or qu'on lui prodigue. Voici les saisons qui règnent sur la terre, sur les îles et sur le cœur. Flots graves et redoutables, voici les trois grands poèmes : « L'or », le « Désir », « Déclamation ». La mer fouette l'imagination, le vent, la pluie poussent et retardent tour à tour l'embarcation et voici la perspective des îles où elle abordera avec « un orgueil sûr ».

Le rêve indéfini a voluptueusement frissonné. Jamais il n'est latent, passif ; le déchaînement des images est toujours provoqué, toujours dirigé. L'art d'André Fontainas ne laisse rien à la fantaisie. Le rêve s'agite, s'étire, se déploie, s'alimentant tour à tour à la pensée et aux sensations les plus diverses. Cette poésie, toujours basée et motivée, sait ne pas perdre la grâce ailée d'un passe-temps supérieur.

Le poète s'exhorte à s'éveiller à l'essence de la vie, à se laisser tenter par ces allées « que veut le rêve suivre », seule joie de « l'heure hivernale ». Le premier poème flotte sur des rythmes approximatifs avant de s'exalter en alexandrins pleins et allègres. Le second révèle la valeur respective des mètres de treize syllabes, déployant largement la vision, et de douze syllabes qui, de temps à autre surgit, la limite et la sertit. Toutes les beautés sont, à présent plus que jamais, réparties dans le corps du vers.

Le rêve a changé de sens pour lui : au lieu d'introspection, il est devenu faculté de dominer la vie. C'est à cette conception que le poète sera fidèle désormais.

Quatre petits poèmes des saisons — images des quatre âges de la vie. La jeunesse est cette barque fleurie qui n'accoste qu'une fois le destin de l'homme. Mélancolique un peu, le poète « écoute s'éloigner la barque sur le fleuve ». Il regrette « l'héroïque parfum qui remplit une âme adolescente et qui jamais ne la ternit ⁽¹⁾ ».

⁽¹⁾ « Confession d'un poète », p. 139.

On retrouve un écho du « Sang des fleurs » dans ces vers :

Ta voix ! tous les parfums se pâment
De frissonner radieux au rire de tes lèvres.

« Juin » est une véritable pastorale d'été. Ocré, agitant d'un mouvement sûr la pulvérulence de l'air qui tremble, le soleil accable des femmes demi-nues de tout le poids de leur maturité révélée. Cette églogue est objective, d'une objectivité plus antique que parnassienne. Il faut remarquer la différence de moyens phonétiques ; sons clairs pour « avril » plus ombrés et plus sonores tour à tour dans « Juin ».

Octobre. Thrène lent, mélancolique, au passé, à la fuite du temps. Sous le ciel inclément, la fleur blanche et calme d'une beauté féminine. Saison où l'on se recueille, où l'on rassemble en soi des bribes de souvenirs, les reliques des rêves tentés ! La musicalité est grave, presque morose, comme lasse d'elle-même, appuyée sur des rimes tour à tour grises, métalliques, étouffées. Un son de violoncelle traverse ces alexandrins, mètre élu des stances et des élégies. C'est, un peu traînante, gonflée d'un confus regret, une mélodie publique et sensible de Hahn. Certains vers évoquent Lamartine :

Lève-toi, parcourons tout le jardin et l'île
Avant de la laisser jusqu'au nouvel été ;
Emportons, poussières dont s'embrassent la ville
Et l'hiver, les derniers mirages de l'été ;
Emportons les ardeurs des défuntes glycines,
Des rosiers desséchés, des lis et des glaïeuls ;
Emportons l'âme du roc et de la ravine
Où nous avons connu l'ivresse d'être seuls ;...

L'art ici semble avoir éliminé le souci d'ordinaire primordial des images. La simplicité du contenu de ce poème

en fait une élégie de timbre si éternel, qu'on croit, l'ayant à peine lue, la connaître depuis toujours.

Décembre. Ce poème est lié à des images visuelles curieuses et séduisantes. Il s'enveloppe du charme désuet d'une beauté qui n'est plus la nôtre. C'est l'œuvre d'un de ces peintres de la fin du siècle dernier dont la maîtrise s'exerce sur des formes et des reflets inconnus de nous. On retrouve dans l'évocation de cette femme le fantôme, un peu voilé par la clignotante lumière, de l'amie de « l'Ornement de la solitude », et la même ineffable nuance de l'amitié en amour.

Le maniement extraordinairement lucide des clartés et des ombres éclate dans cette inquiète et cruelle nuit d'hiver irradiée soudain par la lueur d'une lénifiante tendresse. Le dernier vers traduit en une perle de l'eau la plus pure la ferveur d'un instant éternel :

Nuit d'hiver. Nuit profonde et d'azur extasié !

Ce vers exclamatif est digne des plus grands lyriques de tous les temps.

Une paix dédaigneuse gonflée de violence, de mépris et d'aveugle dévotion gronde dans « l'Or ». Jamais peut-être l'éblouissement d'une vision fatale et fantastique n'engendra le poème plus farouchement éloquent.

Il semble que Fontainas revienne à des moyens d'évocation plus traditionnels. Plus rien d'allusif dans le trait, dans la syntaxe. Le procédé de suggestion n'existe que quant au fond.

Le poème constitue une sorte de symphonie à trois mouvements.

I. — Evocation toute plastique de la mer, semblable à son désir.

Les rimes ont un éclat voilé qui retentit longuement : mer-calme-vague-songe-écume. Il recourt aux procédés de répétition et de variation du refrain :

1. Mon désir est plus paisible que la mer (3-21-35)
2. Par une nuit de lune calme
3. Sous le clair de lune vaste et calme
20. Par une nuit de lune calme et claire
34. Sous le clair de lune calme

Ces variations d'un vers doux, apaisé semblent en survenant dénouer la spirale des visions, les rattacher l'une à l'autre dans la constance « du clair de lune » qui, lui, est impassible. Par une sorte « d'économie poétique » bien dirigée, l'évocation évolue interrompue par le refrain pour que chaque élément nouveau en soit attendu. L'emploi fréquent des liquides et des nasales laisse flotter la vision. Mais déjà les flots changeants ont évoqué

Mainte forme dès longtemps évanouie
Par les sables anciens et lourds de la mémoire.

II. — Et voici que comme une proue hautaine se détache un redoutable souvenir.

III. — Le vers se durcit, édifie à coups de rythmes de plus en plus pressés et véhéments la vision réelle, vision de la conscience interprétant celle des yeux. L'image de la cupidité de la déesse livre, illuminée, dans une sorte d'horreur belle, de splendeur repoussante. C'est dans de tels poèmes qu'on s'aperçoit de l'évolution du mallarmisme de Fontainas. Cessant ici de s'approprier l'elliptique brièveté du maître, il continue à chercher comme lui l'image d'une mystérieuse et exacte précision, le vêtement symbolique si strictement appliqué sur la pensée qu'il semble en être l'expression nécessaire.

Le désir : c'est par la femme, déesse égarée parmi les hommes, que se traduit le désir d'ascension du poète. C'est « le geste clair de ses deux mains » qui indiquait la route vers l'épiphanie de l'idée, c'est elle encore qui symbolise les délices profondes des îles claires. Le poète a pour Psyché,

l'amante éternelle, une dévotion absolue. Il s'accuse de s'être trop longtemps détaché de la poursuite d'un idéal hautain et pur, de ne s'être pas écarté des glorioles du monde. Dans sa nouvelle évocation de la déesse, il y a une tendresse toute charnelle et familière en même temps que la pure grandeur de l'idéal poétique. Il semble que Fontainas ait vu luire dans le lointain de sa destinée, un visage de femme qui réunirait tout le charme des îles. Le pressentiment se mêle à la nostalgie dans une vision apaisante. Il sait déjà que le bonheur n'est pas dans ce qui passe mais

Dans l'estivale ardeur
Et la beauté superbe de demain.

Déclamation. Très dense, ce poème est un des plus tragiquement beaux de la poésie moderne. Un lyrisme âpre et continu le brûle, sans l'éclairer, de grandes lueurs fauves et brusques. Le vent rencontre l'impassible rocher, l'homme se heurte à une vie contraire à son destin dans un déploiement dynamique de violence digne de Verhaeren. Le poème, apparenté par l'ardeur farouche et houleuse à certains préludes de Chopin est impressionnant plus encore par sa valeur psychologique. En une heure de faiblesse ou d'inconscience, le poète s'est complu à des charmes apaisants. Il a cru que son besoin de paix supplantait son goût d'extases toujours renouvelés. Mais il ignorait que leurs deux âmes différaient trop. Tout le drame surgit de cette divergence dont lui seul est conscient puisqu'elle parcourt la vie, sans en exiger plus qu'elle ne donne à tous. Le poète est un être d'aventure et de périls, l'escale trop longue pèse à son âme faite pour « un amour qui rougeoit ». Après le chevalier, c'est un navigateur qui s'effare de renoncer à ses exploits. Il reproche à la consolatrice tout ce qu'il aimait en elle ; son impassibilité, son amour complaisant et tiède, son manque d'essor ; il ne s'agit plus des sortilèges aisément éludés des vergers ; mais de l'enlèvement perfide trop connu, du quotidien.

La vie est courte, il faut la vivre.

Le sursaut viril s'exalte en clairons, s'assure en fracas de tambour... Mais le poète n'est plus jeune. A côté de la fureur sacrée et incohérente a crû en lui une douloureuse sagesse. Le devoir ! Les ponts sont coupés ; il faudrait accumuler des ruines, déchoir pour se libérer... : Il restera et s'efforcera de goûter la seule lueur parfois par l'ennui de la grève ». Fontainas traduit dans toute leur complexité les affres du doute. Comme deux flammes, la tendresse et la haine s'affrontent. La résignation suit, eau calmante, amère, lourde de soupirs réprimés. Le poème entier atteste une grande sûreté rythmique et musicale. Il y a passage insensible, sans heurt, de l'une à l'autre intonation, de l'une à l'autre voix orchestrale.

Rien n'égale la violence lyrique de la première laisse appuyée sur trois répétitions ; « dors », marquant l'impuissance absolue de l'homme contre l'incompréhension. Le mètre s'allonge jusqu'à un vers de seize syllabes. Grande abondance de *r*, de *ou*, de consonnes dures : *p*, *f*, *t*.

Admirez la violence sourde, très suggestive du troisième vers :

Dors. Moi je roule au fond des gouffres de la nuit.

Au vers 26, dans la douceur peu à peu amoureuse des ombres, une accalmie apaise l'âme du poète : un son de hautbois et de flûte se substitue à celui des tambours en deuil, vite effacé par l'affirmation douloureuse et véhémente.

... Et pourtant je te hais
De toute la puissance de mon amour rêveur,
De toute la force de ma haine, je te hais !

Le rythme se précipite en rafale. Le regret, porté sur des vers adoucis par les muettes s'amalgame à la colère. Une exaltation sacrée les distend, puis se dégrise d'elle-même,

dans l'alentissement progressif des violons. Le tourbillon cesse, le fracas meurt ; le vers s'éteint, se répète, puis s'attendrit en mineur, d'une feinte de tendresse résignée et implorante.

« La seule lueur parmi l'ennui de la grève » apparaît sous forme d'évocation naturelle. Il pense, comme André Gide à qui il dédie ces « cinq petits poèmes de la mer et du vent », que la fraîcheur des éléments calmera sa fièvre et élargira son âme. La nature le détache de l'humain, le plonge dans « la paix prodigieuse des herbes ».

Le poème III est significatif d'une nouvelle manière poétique : le mètre impair (9 syllabes) appuyé sur des énumérations de verbes qui morcellent le vers et suscitent l'attention exclusive de l'oreille apporte à cette pièce une fluidité allègre.

C'est ce poème qui prélude le mieux aux aquarelles fréquentes dans les « Récifs au soleil ».

Les vents. Encore un poème symbolique, basé sur le contraste entre le gel doucereux, apparente sérénité qui étouffe l'élan vital, et les vents (vents d'été riches et sonores — vents acides et curieux de l'automne — torrides vents d'hiver) qui renouvellent ou ébranlent l'être humain et l'empêchent de se dissoudre dans l'apathie. C'est un hymne à l'activité et au risque ; un hommage aux vents dont l'orgueil « suscite de la Vie ». Les parties « Vents d'Automne » et « Vent d'Hiver » aussi véhémentes que des poèmes de Verhaeren basent toutefois leur beauté sur des procédés d'harmonie plus français. Verhaeren choque, émeut par ses contrastes, ses hiatus, ses allitérations brutales issues du génie des langues germaniques. Fontainas, plus mesuré gradue ses effets de façon à évoquer sans violenter l'imagination. C'est peut-être là une des causes inaperçues de sa relative obscurité. Son art n'est perceptible qu'à une oreille cultivée et avertie, alors que celui de Verhaeren s'impose à tous. Pourtant, il atteint à des effets d'allitération qui,

pour être plus inattendus n'en sont pas de moins saisissantes trouvailles :

... flaireurs avides,
Les faméliques souffles fouillent.

La Pluie. Ce sont, semble-t-il, les désillusions, fécondes lors de leur venue, fatales lorsqu'elles s'attardent et emprisonnent l'homme dans ce réseau continu que symbolisent les « Ballerines de la pluie ». Une espièglerie délicate à la Van Lerberghe allège les rythmes de ce morceau. Toutefois, il existe une différence dans la longueur des vers : Fontainas est soumis à des cadences plus mesurées. La Pluie n'est pas une fée aux mille doigts. C'est une troupe de magiciennes, un corps de ballerines puis un cortège de pleureuses. Cette triple métaphore introduit dans le poème le multiple et successif aspect du phénomène naturel. Les rythmes ductiles et hésitant exprès des « Nuits d'Épiphanies » décrivent le jardin d'automne. Remarquez entre autres trouvailles la façon dont le poète rend le jardin qui s'endort :

Rien ne bouge, et les rameaux immobiles
La terre épaisse des feuilles tombées,
Toute la vie a succombé.

Passage d'une assonance féminine claire à une plus sombre, puis à un son masculin qui marque à la fois un arrêt définitif et une torpeur ; très heureuse gradation. Il étire le refrain lorsque les gouttes de pluie se ralentissent et s'attardent.

Lassé par les soucis futiles et monotones, le poète, dont la jeunesse s'achève, chante une dernière fois :

... l'héroïque mirage
De fuir les îles de la vie un rivage
De platitude morne et de stupidité.

Il revoit les îles promises, elles l'exaltent de projets indéfinis. Entre elles, son esprit battra libre où nul ne le pourra rejoindre. Les îles, motif de rêve et d'espoir ont capté toute son attention. Un vieux charme issu des géographies de l'enfance, des communiqués (n'oublions pas que la jeunesse du poète vit s'ouvrir l'ère des navigations hyperboréennes) continue à enivrer son âge mûr. Des îles, son imagination franchira souvent les bornes de la planète pour se fondre dans l'abstraction. Il a retrouvé au fond même de son enfance le symbole qui le fascinera ; l'île, petit refuge de la splendeur idéale parmi l'océan tourmenté de la vie. Le rôle de l'artiste est de fuir de l'une à l'autre de ces îles, de les connaître toutes jusqu'à

La mystérieuse Ceylan
Qui brûle
Comme une perle dans la mer

qui est sans doute la halte la plus mystérieuse à laquelle ne peuvent croire les hommes enlisés dans l'existence terrestre, celle où l'on adore la Déesse intangible. Le poète est une sorte d'errant. Il franchit au cours de sa vie toute une « efflorescence insulaire ». Parmi elles, s'établit « la solitude mouvante et fortunée » (1). C'est là seulement que l'on peut garder intact en soi le goût de la pensée et du labeur. Entre le visage et les îles, la tourmente va briser les mâts de son navire. Comme déjà il le pressent, les escales qu'il rêvait, obscurcies par un ciel de poix, ne lui apparaîtront d'abord qu'à travers les embruns et les tempêtes. Il voguera à la dérive à travers la mer noire d'une tragédie morale. Sans doute fallait-il une défaite pour donner à sa victoire un éclat durable et serein. Sans doute, fallait-il que, comme les héros d'Homère, il fût jeté de rivage en rivage avant de voir luire d'un prestige poignant la patrie où l'attendait un nouveau bonheur.

(1) « Le frisson des îles », *Libre Esthétique*, 1902.

VI

INTERLUDES

A. — L'Indécis (1903)

Après l'étude de la nature, s'écartant de plus en plus de lui-même, le poète passe à l'étude de la société et fait ses armes de psychologue objectif.

Quatre ans après cette fresque rêveuse et tourmentée de « l'Ornement de la Solitude », s'attache à la composition d'un roman véritable « L'Indécis ». Bien que plusieurs croquis accessoires participent à l'intérêt de l'œuvre, c'est un roman de caractère. De l'ensemble d'une bourgeoise française alourdie par son confort se détache Etienne Béjarrie, l'indécis. A 24 ans, il sort d'un service militaire de trois ans qui suivant de près son baccalauréat l'a dispensé jusqu'alors du soin de vouloir. Une facile illusion de gloire militaire l'a grisé et s'il rentre aujourd'hui chez son père, c'est sans le moindre souci de son avenir. Rêveur et velléitaire il se complaît à l'évocation de son bref passé. Circonstance atténuante, son père, sorte d'égoïste sentencieux dont la cinquantaine abâtardie se repose d'une vie sans écueil, ne s'est pas plu à exciter en lui la naissance d'une vocation, ne l'a pas muni des moyens d'exiger de la vie quoi que ce soit. Il devra donc recourir à la faveur pour obtenir une fonction insipide qui remplira ses jours.

A son arrivée à Paris, il ignore le monde et le fuit plus qu'il ne le recherche. Satisfait ou capable de se contenter de son sort, il pourrait garder cette attitude. Or, Etienne fulmine contre sa dépendance sans rien faire pour s'en

affranchir. Un ami, Gurneau, prolétaire intellectuel le secourt, éveille son esprit engourdi dans sa passivité, commence à lui révéler l'essentiel de la vie intérieure. Malheureusement il le laisse plus démuni que jamais car il le quitte au moment où Etienne, les yeux depuis longtemps dessillés sur l'indifférence de son père, découvre que sa sœur, « femme comme la plupart des femmes » ne s'est pas libérée à son exemple. Mais est-il lui-même libéré ? Si l'exemple et la théorie lui ont été enseignés, rien ne prouve jusqu'alors qu'il en ait profité. Son ami et sa sœur sont d'ailleurs les premières victimes de son indécision car si Etienne, en connaissance de cause, était intervenu, Lucie et Gurneau auraient pu réaliser, en dehors de cette convention, un véritable mariage d'amour.

Son ennui, en tous cas, reste passif et improductif. Jouisant de nombreuses heures de liberté, rien ne lui eût été plus facile que d'apprendre à se passer d'autrui, soit par la conquête d'un diplôme, soit par le partage de sa vie entre l'indispensable profession et la conquête désintéressée de l'univers intellectuel. Il refuse une évasion proposée par ses vieux parents Delanouze, d'abord par crainte d'un échec, puis à cause d'un préjugé nouveau. Chez ce garçon, « le désir d'agir en héros d'un destin supérieur » est vraiment à la merci du moindre obstacle.

En amour même, la persévérance n'est pas son fait. Dirons-nous même qu'Etienne ait été réellement amoureux ?

Epris de l'universelle grâce féminine, il croit sans cesse pouvoir doter d'un visage précis son aspiration essentielle et vague. Madame Delaroque-Froubert lui inspire une courte flambée de désir alliée à la vanité de se frotter à une riche expérience mondaine. La suave tendresse pour Madame Duin vient plus du héros qu'il rêve d'être que de l'homme qu'il est. Ceci nous met sous les yeux les sources morales de son indécision. Un inquiet, un rêveur éveillé, voilà ce qu'est Etienne Béjarrie. Il veut obstinément concilier

le rêve et la vie. Mais on ne peut obtenir à la fois la grâce meurtrie d'Elisabeth Duin et la jeunesse dorée de Miss Deborah Eggerton.

Disons que l'auteur combine les circonstances et le rôle des personnages secondaires pour faire rebondir Etienne de sursaut en dépression et le placer isolé devant la décision finale. La stratégie psychologique, discrète, occulte même au premier regard se révèle habile.

C'est l'abandon de son père et l'inopportune disparition de son meilleur ami qui le jettent à cœur perdu dans une aventure sentimentale absolument opposée à son dégoût d'une vie médiocre.

Seul, il s'est exalté pour Elizabeth dont, Gurneau présent, l'amitié lui eût suffi. N'ayant plus avec sa sœur l'intimité d'autrefois, il n'a pu tenir conseil avec elle. Ainsi, il s'est fortifié dans l'exaltation de son coup de tête et a donné à Elizabeth des certitudes qui briseront à jamais sa vie en la déterminant à un divorce inutile.

Plus tard, cinq circonstances conspirent à effriter la falaise de son enthousiasme. Gurneau est près de sa femme en province ; le séjour d'Elizabeth à Bourges doit durer dix mois encore, son père se remarie, lui ôtant l'espoir de tout héritage, les Delanouze, dont la souriante compréhension lui était précieuse, sombrent dans la maladie et la démence. A portée de la main une jeune Anglaise représente le véritable « parti inespéré ». Bien plus elle l'aime en fille résolue, fait elle-même le premier pas. Avec une sollicitude où entre le désir d'être à jamais débarrassé d'un parent inapte à tirer de la vie ce qu'elle recèle de bon à prendre, Lucie et Emile Delaroque-Froubert son mari, précipitent Etienne dans ce moëlleux guet-apens. Et Etienne coule à pic, reniant la légende de grand amour qui s'effaçait en lui.

L'Indécis n'est pas construit d'une pièce. Au contraire, c'est un personnage nuancé. Aspirant timidement aux vraies valeurs morales, il dédaigne les faux-semblants. Mais il est candide, impressionnable, malléable et peu fait

pour la vie pratique. Pourvu d'un goût natif pour l'honnêteté, il n'a pas la force de le manifester. En somme c'est un faible, un inadapté. Qu'une volonté forte aggripe un de ces hommes-là et ils sont perdus, ou gagnés. Il y a tout à croire que Miss Deborah, si bien armée, qui a revendiqué si impérieusement sa part de bonheur, fera de lui un mari heureux et un homme nouveau parce qu'à tout jamais ignorant de ses carences et de ses faiblesses. Celui d'un engourdissement supérieur le trouvera mieux disposé, que le bonheur fait de courage quotidien qu'Elisabeth lui aurait apporté. Mais l'indécision si elle l'a conduit à sa véritable forme d'existence a fait de lui un coupable. En un instant, il a ruiné la vie de la femme qu'il croyait aimer et il apparaît certain que le remords, auquel les hommes de son caractère sont si bien préparés viendra lui enlever une sérénité chèrement acquise.

Autour d'Etienne gravitent des personnages d'intérêt divers ; son père Prosper Béjarrie, aride d'âme et d'esprit, usé jusqu'à la trame sur les paperasses administratives quittées pourtant avant l'âge, qui juste retour des choses se dispose à perdre par la sénile paillardise tout ce que son avarice a pu amasser. Sa sœur Lucy « une petite femme » dont rien n'illumine le cœur ni le cerveau. En épousant Delaroque-Froubert, elle s'est associée à ses ambitions, à ses préjugés, à sa nullité décorative. Mais même ce décevant portrait est une épisodique louange de la femme intuitive et souple ; dès le jour de son mariage, cette Lucy, élevée dans la solitude d'Oursoulet se montre « délicieusement femme du monde ». Elle possède d'une femme le meilleur et le pire ; le mimétisme. Avec quelle finesse et quelle vraisemblance le romancier nous peint tour à tour Lucie jeune fille naïve dans ses expansions d'amour fraternel, Lucie ravalée par une épaisse lune de miel au goût passager des gravelures et des plaisirs frelatés et enfin Lucie grande dame affairée et soumise toute aux conventions. Cette femme n'est pas destinée à la souffrance, car les

apparences lui suffiront toujours. Pour elle, quel mari parfait que ce Delaroque-Froubert, fonctionnaire invraisemblablement parvenu. Un esprit naïf se demanderait quelles qualités ont pu faire de lui, à 41 ans, le directeur général d'un des plus importants Ministères de France.

En effet, à travers la sensibilité d'Etienne, exacerbée mais clairvoyante (car il n'a pas dans ses jugements l'outrance des audacieux), c'est un être incapable de pensée comme de sensation. En vérité, ses distractions favorites (le music-hall, le café-concert et les mytifications de mauvais goût) attestent un parfait détachement des choses de l'esprit. C'est « un homme du monde accompli, toujours en représentation, en expectative ». En effet, l'auteur nous le montre évoluant dans les salons en beau parleur, doué d'une voix de baryton, d'un langage fleuri et d'un physique avantageux. Doublement appuyée sur une docile hiérarchie et sur le souvenir d'un père conseiller d'état, cette brillante façade ne suffit-elle pas pour imposer l'idée d'une supériorité ?

Je ne pense pas que Delaroque-Froubert s'élève à la hauteur d'un type général mais il silhouette avec une sobriété qui n'exclut pas la force, l'inefficace et brillant haut fonctionnaire de la troisième République.

En contraste se présente Jules Gurneau, jeune et précoce qui a tôt appris à chercher dans une vie obscure un abri contre le malheur, à éviter les exaltations auxquelles il faut tôt ou tard renoncer, à n'exiger de la vie et des êtres que ce qu'ils nous consentent de bonne grâce.

Dépouillé d'illusions, resté bon et plus que jamais épris des seules joies qui ne trahissent pas celles de l'esprit, on croirait voir un Frédéric définitivement assagi par « l'Education sentimentale », une préfiguration de l'auteur dépouillé par la souffrance du désir de l'inaccessible. Ce n'est pas lui qui s'éprendrait d'une femme du monde ! Pourtant on comprend sans difficulté que la maturité coquette et savoureuse de Madame Delaroque-Froubert éblouisse Etienne.

Cette passionnète nous donne la mesure de la candeur du jeune homme à son arrivée à Paris. Mais c'est aussi un portrait joli et désintéressé de la Parisienne que Fontainas nous fait là. Comme les peintres du Quattro cento donnaient aux mages ou aux soldats les traits de leurs mécènes, ainsi le poète dans le roman psychologique insère une fois de plus un hommage à la femme, divine inspiratrice de son art.

« C'était une personne d'un charme remarquable. Grande, d'attitude toujours fière et très souple, gracieuse et élégante, son dédain, à un âge bientôt ingrat, de toute salissure, de tout laisser-aller, rayonnait d'elle en un parfum subtil d'indulgence intelligente. Une vie active, assidue, facile, occupait sans les enfiévrer ses instants. Elle donnait des soins à la bonne administration des œuvres auxquelles elle s'intéressait, elle ne négligeait aucune de ses relations, multipliait les visites, déférente envers les personnes âgées, bonne conseillère des plus jeunes, dont elle recherchait volontiers la société — et qui l'adoraient. »

Au milieu de ce décor de bienséance mondaine, une tache : Médéric Delaroque.

Débraillé autant qu'Emile est soigné dans sa mise, bohème autant qu'il est rangé, perdu de réputation plus que son frère n'est arrivé, rabelaisien, pourvu d'un vice éclatant et organisé alors qu'Emile dissimule sans doute au fond de lui-même, le germe anémié de plusieurs, Médéric est riche d'une joyeuse et diserte culture fréquemment enguillonée par l'inspiration bachique.

Comme certaines vérités sortent par tradition de la bouche des bouffons, Médéric que la boisson dote de la seule lucidité des ivrognes, mélange aux boutades de valables avertissements.

« Toutes les femmes sont un jour ou l'autre, pour quelqu'un la plus adorable » dit-il à son naïf compagnon. Ainsi cet être de libre fantaisie nous fait-il pressentir la possibilité pour Etienne de passer d'une « femme adorable » à l'autre.

Toutes deux émeuvent nos yeux et notre cœur.

Elisabeth Duin dans « sa beauté de blonde un peu grasse » nous émeut par sa persistante croyance en la sincérité des hommes, par son indécision parallèle à celle de son fiancé, par son infortune de femme cyniquement salie par le monde au jugement frivole. Elle aussi est une désarmée, et c'est ce qui fera sa perte.

Deborah Eggerton, intrépide amazone emporte Etienne dans le dangereux mirage d'un rêve que le seul faste des sentiments ne pourrait suffire à illuminer. Mais sa beauté exotique, tout un mystérieux atavisme d'art et de richesse font que « Pas un instant de tristesse ne serait possible auprès d'elle, pas d'ennui, de lassitude, de misère. »

Avec le rapide croquis de Lydie, l'aventurière rustique confiante en l'appât de sa jeunesse, André Fontainas nous a menés à travers toutes les possibilités de l'éternel féminin. Certains portraits sont furtivement peints, d'autres resplendissent. Ces portraits attestent la science du procédé pictural autant que l'acuité de la psychologie. Ces femmes ont des traits aimables, un peu flous. Nous ne les reconnâtrions pas à coup sûr, mais elles représentent des formes réelles et séduisantes de la féminité.

Des descriptions abondant en détails caractéristiques agrémentent le voyage de noces où Emile Delaroque-Froubert révèle si bien son âme pédestre et conventionnelle.

Enfin, par la composition (chaque trait de caractère prouvé par un évènement, la progression lente et habile du caractère d'Etienne, le soin apporté à la recherche du détail véridique, concret) Fontainas se révèle romancier de caractère et en somme bon romancier car il unit délicatesse et profondeur.

Quoi qu'il y ait, je le soupçonne, une certaine tendance de lui-même entrée et amplifiée dans le personnage d'Etienne, toutes les acquisitions de sa naissante sagesse dans celui de Gurneau, il suit les personnages avec impartialité.

Si nous sentons parfois l'auteur abrité sous ses personnages, ce n'est guère que dans leur mépris des conventions

d'ailleurs atténué, policé, alors que Flaubert, le romancier autrefois considéré comme objectif par excellence, nous présente le même sentiment avec la violence pour une fois mal contenue de son tempérament romantique, dans *Madame Bovary*.

Discret, réalisme psychologique, sobre talent descriptif, émotion lyrique, sens parfait de la mesure dans le déroulement de l'intrigue, telles sont les qualités qui ne risquent pas à l'heure actuelle de faire d'André Fontainas un romancier à succès.

B. — Hélène Pradier (1908)

Pour secouer la torpeur de son esprit et en oublier les causes implacables, Fontainas s'essaye au théâtre.

Un fait nous explique la raison de cette nouvelle activité : de 1908 à 1911 il accepta d'assumer au *Mercur de France* la chronique dramatique. Ceci atteste qu'à cette époque, le poète s'intéressait aux problèmes du théâtre. En vérité, je ne sais si le Diderot et d'Aubignac ont nourri ses méditations mais je puis affirmer qu'il est resté pénétré de l'extrême difficulté de réaliser un théâtre qui soit à la fois artistique et scénique. Loin des Weber et des Bernstein de la foule, il insiste sur les qualités généralement peu prisées du théâtre de liberté de Victor Hugo, de celui de Verlaine et de pures légendes dramatiques comme « La Fille aux mains coupées » de Quillard. « Le théâtre, répète-t-il souvent, ne dispense pas du talent ». Aussi s'est-il bien vite écarté de cet art après quelques tentatives, connues seulement de ses intimes, de composer des ballets, meilleurs prétextes au rêve que le cadre strict de la comédie.

Mais en 1907, le poète espérait encore pouvoir réaliser sans défaillance ni concession, une bonne comédie. Y a-t-il réussi ?

Dépourvu de ce grain de cabotinage, de cette bonne volonté à jouer le jeu (les conventions du théâtre existent,

comme celles du roman, qu'il n'a pas voulu considérer davantage) qui est le lien véritable entre le dramaturge et son public, André Fontainas ne réussit qu'imparfaitement à émouvoir l'audience qu'il s'est choisie, celle des lettrés et des spectateurs attentifs. « Hélène Pradier » n'accorde rien au goût des conflits démesurés ou des situations inédites. L'action est sobre, tout entière concentrée dans l'exposé des sentiments. Ceux-ci s'accordent fidèlement aux caractères. Pas d'usage du coup de théâtre sinon au dernier acte, atténué par une progression d'hésitations. Il est à noter que pour se libérer de sa vie conjugale, Hélène met le même violent et subit empressement que l'Indécis à sortir de sa situation sans espoir. De part et d'autre, décision en coup de tête mais préparée par l'enchaînement des circonstances. Je ne vois, à vrai dire, aucune défaillance positive dans cette pièce que je nommerais volontiers « tragédie intime », plutôt que comédie. Mais une certaine couleur grisâtre, rançon peut-être de l'intérêt trop concentré sur une femme enlisée, puis libérée comme le Cygne de Mallarmé, et du refus de toute concession aux procédés traditionnels, s'étend sur la pièce et en fait du point de vue scénique, une anecdote bien peu substantielle. Pour son héroïne, Fontainas aurait avec avantage choisi le cadre du roman. Qu'il ne l'ait pas fait trahit un double souci : le désir d'une tentative nouvelle, et celui de ne se redire ni préfigurer ; car certes, dans l'âme d'Hélène Pradier bouillonne l'insatisfaction sourde qui stagnait dans celle d'Etienne Béjarrie ; déjà en elle apparaît l'atonie du cœur ulcéré par trop de blessures caractéristiques du personnage de Joris Helnius ⁽¹⁾. N'ayant pas l'expérience du théâtre, ni même — si peu — celle du roman, Fontainas ne pouvait trouver son sujet qu'en lui-même. C'est pourquoi Hélène Pradier ressemble à André Fontainas plus que normalement un personnage principal ressemble à son auteur. Elle est son porte-parole,

⁽¹⁾ « Les Etangs noirs ».

son « moi » de 1907, las d'une lutte absorbante sans espoir, et à la longue avilissante.

Comme lui-même, Hélène a cherché le bonheur dans le mariage de bonne volonté. Après dix longues années de comédie conjugale, sa lassitude prend une forme de révolte. Son mari, qu'elle espérait pouvoir aimer, n'a avec elle rien de commun. Dans les débuts de leur union, elle n'a rien ménagé pour rehausser sa nullité et servir son ambition. Grâce à elle lui sont échus un important héritage et la protection déclarée de son oncle, ministre intermittent, Lemusat.

Je pense qu'André Fontainas, admirateur de Becque, aurait pu camper un René Pradier d'envergure puissante et cynique. Mais la tragédie conjugale d'Hélène est plus lamentable encore d'être sans grandeur. C'est pourquoi Fontainas a fait du mari d'Hélène un dangereux et fourbe arriviste bénéficiaire d'un népotisme mal résigné. Ce qui avive le mieux la trame de ce caractère et les réactions qu'il suscite, c'est l'affectation imperturbable de bonne éducation qui fait de René, avec sa suffisance et sa froideur appliquée le type exsangue du mauvais politicien abrité derrière des conventions dont il est le premier bénéficiaire.

Hélène liée à ce fantoche irritant s'épuise dans une véritable résistance passive. Gustave Dumont, l'ami du ménage est bien forcé de reconnaître et de nous apprendre d'une façon un peu naïvement systématique que René

« poursuit des idées d'ambition dont rien ne le détourne,
« n'attache aucun prix aux amusettes sentimentales, aux
« rêvasseries des poètes,

« est sensible aux éloges mérités (mais en mérite-t-il ? Son
« patron » Lemusat ne semble pas décidé à lui en accorder).
« enfin, aime sa femme parce qu'elle satisfait sa vanité et
« son besoin de confort ».

Comment ce prétentieux incapable pourrait-il attacher une femme de choix, pure de toute ambition mondaine, armée en plus de sa profonde clairvoyance d'une riche sensibilité ?

C'est pourquoi à René trop petit, Hélène, qui le juge, paraît bien plus sévère que généreuse.

Hélène veut quitter son mari mais — ironie du code — elle n'a pas contre lui de grief suffisant et le divorce n'est pas permis « aux gens honnêtes qui ne s'entendent pas. »

Il eut été facile d'opposer à ce ménage désuni le couple triomphant d'amour partagé. Fontainas ne l'a pas fait, car en raison même de ses principes il recherche des oppositions moins systématiques. C'est un autre couple « bien parisien » qu'il nous présente. Gustave léger et bonhomme armé d'une sagesse toute pédestre et Marthe, petite femme vive et mutine qui cache son courage et sa réelle vertu sous un ton persifleur. En la dessinant, Fontainas semble s'être rappelé que la vertu féminine offense l'homme à qui elle s'offre en exemple. Les propos de cette jeune femme en font une créature de Musset aiguillée par Sacha Guitry. Alors que René patauge dans ses espoirs et qu'Hélène remâche les déceptions subies, Gustave et Marthe se contentent d'un bonheur à leur taille, qui se trouve heureusement être la même.

L'étonnement de René devant l'attitude d'Hélène ne peut nous émouvoir car il s'exprime avec indigence et sécheresse. Il se montre surtout sensible au lien de l'habitude, aussi fort pour lui qu'insuffisant pour Hélène. Il lui offre poliment des concessions. Mais Hélène n'a pas l'âme creuse d'un phonographe parlementaire. Son sang-froid qu'il croit être de bonne politique le discrédite auprès de sa femme qui, devant un simple élan d'émotion, fléchirait peut-être. Il se donne l'aspect dogmatique et révérencieux d'un bon mari selon les traités de morale mais il oublie trop qu'Hélène n'est pas un public. Il essaie tous les tons, mais celui qui lui est le plus naturel, c'est celui du mari revendicateur appuyé sur le code. Quand il l'emploie, nous sommes soulagés, car il justifie la rébellion de cette Hélène que nous aurions été tentés de trouver bien chimérique. Celle-ci nous donne, d'autre part, la juste mesure de sa noblesse lorsqu'elle rentre

au domicile conjugal pour écarter d'elle Daniel Delavaux, le fils de sa maternelle amie.

Au milieu de l'humanité moyenne qui les entoure, Hélène et Daniel se sont reconnus comme deux êtres d'une race élue. Daniel ne peut se contraindre à vivre contrairement à sa nature. Il le proclame et il le prouve en quittant la France et les espoirs de toutes sortes permis à la jeunesse protégée. A cette occasion, l'auteur nous fait comprendre la fatalité qui entoure les âmes trop pures. Comme les cîmes elles attirent la foudre. C'est bien pourquoi, comme le dit dans une minute d'égarément trop sincère Louise Delavaux, Hélène porte avec elle « la fatalité à tout ce qui l'environne ». Ce que Louise ne sait pas, c'est que cette fatalité se trouvait en puissance dans son fils, trop pur pour le monde. Ce que nous devons admirer le plus, dans cette phrase de l'intrigue, c'est cette soi-disant faiblesse dénoncée par Rachilde, dans la présentation du caractère de Daniel. Nous connaissons trop peu Daniel, dit-elle en substance, pour pouvoir prêter à Hélène, si cruellement désabusée, de l'amour pour lui. Quelle erreur ! Bien au contraire, dans cette ambiance veule de calculs mesquins, l'intuition fulgurante s'imposa. Un éclair a jailli au-dessus de ce marais fétide incapable même d'en réfléchir l'image. Contre la coalition des « obscurs » (et tous les autres personnages de la pièce, à divers degrés, en sont) Daniel âme pure qui revendique son droit à la vie pure dresse avec Hélène pour alliée, la véhémence résistante des « lumineux ». Tous deux sont à l'avant-garde d'un monde meilleur, à éclore. Pour aimer Daniel, Hélène n'a pas besoin d'en savoir plus.

D'abord, elle s'est courageusement écartée de lui. Mais elle ne consent pas un sacrifice inutile. Sa sagesse, si écartée de la raison ordinaire, s'insurge et prend la forme d'une folie parce qu'il en est souvent ainsi aux heures où les dégoûts font jaillir de nous d'aveuglantes étincelles de clairvoyance. Pour Hélène, c'est le moment où elle voit la médiocrité de son mari empêtrée dans la curée ministérielle,

où elle pressent quelque atroce parodie de la grandeur à affecter à ses côtés. Comme Daniel, elle refuse la prison dorée. Avec promptitude René juge leurs cas parallèles. Ce jugement ratifie les riches données que nous avons sur son caractère.

Sera-t-elle heureuse ? Les pessimistes diront qu'Hélène a la mauvaise manière de vivre et que rien n'y pourra changer. Je pense qu'un climat aéré est nécessaire aux âmes pures et vigoureuses et que délivrées elles peuvent mieux que les autres s'épanouir. Le style de l'œuvre est simple et direct. Ses personnages ne s'analysent pas mais vivent devant nous d'une vie peut-être un peu étriquée, trop uniquement conditionnée par l'intrigue. Le poète ne s'est pas mis tout entier dans l'œuvre mais nous savons par le choix même du personnage principal, où vont sa sympathie et son dévouement.

C. — La Nef désemparée (1908)

Sept ans ont passé. Le poète nous dit « Je haletais meurtri par les déchirures mordantes de l'écueil selon le heurt des lames. La mort avait passé ; allait-elle aussi me prendre ? Me laisserait-elle ? L'inertie la plus opaque m'engourdit après que la tempête eut bondi aux escales de mes nuits sanglotantes ⁽¹⁾. »

Pressé par tant d'offenses cruelles et d'ennuis mesquins, le poète est parvenu à séparer l'art de la vie. Mais celle-ci, délaissée se venge de lui ; son fils, qui l'aimait et le comprenait meurt, adolescent. Voulant abriter son désespoir, il se libère mais croit sa vie désormais close à toutes les émotions humaines. C'est pourquoi il se recueille dans les joies passées, commémore ses amis défunts et s'entoure comme d'un viatique de la sympathie des vivants. De José-Maria de Heredia, qui vient de mourir, il rapproche sa jeunesse hardie, ses aspirations naïves et fières, comme

(1) « Confession d'un poète », p. 156.

lui mortes. Le dernier vers répond allusivement aux conclusions des « Nuits d'Épiphanies ».

L'enfant ne naîtra pas ; les rois mages sont morts.

Guernesey célèbre le vingtième anniversaire de la mort d'Hugo et affirme une fois de plus son admiration pour « Le Père » Alinée. Il se souvient de René Van Impe qui dort dans le cimetière d'un village flamand, de Mikhaël dont la vie fut si brève et le talent si prodigieux et dont pourtant la gloire ne s'empare pas :

La ténèbre persiste où le marbre est réel.

Il s'adresse tour à tour à Henri de Régnier, à Pierre Quillard, à Ferdinand Harold, à Olivier-Georges Destrée pour des louanges amicales et discrètes. Il y retrouve la tournure elliptique, le vers bref et l'allusion des poèmes de circonstances de Mallarmé.

Il élève un hommage respectueux de disciple fidèle à l'art mallarméen, art sacré par son élévation, parce que sous une apparente obscurité, il s'élève vers un absolu dont Fontainas a la prescience et la nostalgie.

Valvins diffuse la clarté heureuse de l'île de France et de l'art français dans ce qu'il a de plus raffiné. Le culte du souvenir se relève, tout particulier en lui, lié à sa haute conception, déjà signalée, de l'amitié. Les amis ne meurent pas tout entiers, ils s'incorporent aux survivants et influencent leur destinée. C'est déjà, consolante et bienfaitrice la pensée des « Récifs » :

Nous sommes faits de ceux qui furent avec nous.

... Tu vis en nous, je te sens vivre,
Tu vis ! Ta main se tend vers nous, et nous délivre
De la mort ; tu souris, ô triomphe seul beau.
Et c'est nous qui sortons de cet obscur tombeau.

(Anniversaire).

Un large lyrisme élégiaque anime ce poème dont le caractère panthéiste, l'élan, porté par un rythme tout traditionnel, rappellent tour à tour Hugo et un Lamartine moins prime-sautier.

Après avoir égrené ces « Guirlandes » pour les morts et les vivants, le poète traîne en étapes tristes son douloureux chemin. C'est lui, ce vieillard prématuré qui fut pourtant « un fol navigateur amant de la détresse » ⁽¹⁾ et qui, aujourd'hui s'en vient

Quêter de porte en porte une aumône chétive,

celle d'un peu d'affection vraie.

Remords a paru en 1907, dans *Vers et Prose* de Paul Fort, où André Fontainas donna des poèmes de 1905 à 09. Sa tristesse s'approfondit ; il est près de se laisser mourir tant la vie lui semble vide, sans

Le secours ému qui fortifie

l'âme à s'offrir à la tristesse avec grandeur.

Les poèmes abandonnent leur structure symbolique. Le lyrisme se généralise. Les singularités originales des premiers recueils se fondent ici dans la pureté de l'ensemble, à la faveur des mètres réguliers davantage employés. Toutefois une concision particulière, une surveillance étroite de la phrase l'empêchent de perdre ce modelé consistant et ce tour nerveux qu'elle avait.

La syntaxe, comme la métrique, redevient classique, mais d'un classicisme de haute tenue poétique, épuré par tant d'ardues recherches.

Après *l'accalmie*, de rythme hugolien, voici le *Printemps* clair, fougueux et magnanime, l'âme du poète, David de Donatello, aussi fière, pensive, et oublieuse que lui. Un voyage à travers les villes italiennes, en 1906, eut une

⁽¹⁾ Paul FORT : « Ballade française », citée par KERDIJK, p. 48.

influence bienfaisante sur sa santé intellectuelle. C'est pourquoi les « Sonnets d'Italie » témoignent d'un art virilisé, éclairé par les lumières extérieures. C'est le moment où le poète, ayant atteint l'âge mûr, commence à concilier l'acquis de son expérience personnelle du vers et la puissance de la tradition. La dignité de l'artiste s'exprime à la faveur de ces poèmes objectifs :

Terre où pèse si peu l'ombre de tes cyprès,
Aux portiques la Mort peint ses hideux secrets,
L'art est grave : sans lui, qui se souviendrait d'elle ?

Je répète sans crainte après Mr. John Gould Gletcher que le sonnet sur San Gimignano contient dans son cadre étroit toute l'Italie féodale ; les luttes brutales et puériles et l'anéantissement qui en est la rançon. Florence offre la revanche de l'esprit sur le siècle, du clerc sur le guerrier.

Ces poèmes sont faits davantage pour l'esprit que pour l'oreille. Mais voici que naît un songe inspiré, celui qui l'avertit des délices nouvelles, qui lui prédit que fructueusement « on le verra poursuivre le fugitif espoir d'un bonheur en ce monde » (1). Il a prévu, à quoi il parviendrait, à ce sens divin de la vie qu'il ne se représente jamais tout à fait pareil, parce que les bourrasques variées de l'existence sont un miroir trompeur dans lequel on ne peut retrouver deux fois la même image. Toutes les délicatesses de son art ancien, épurées par un accent quasi racinien s'associent dans le poème dialogué *La Rencontre première d'Eurydice et d'Orphée*.

L'art de Fontainas, qui s'est plu au cours du recueil à repeindre et à ranimer de rythmes différents et de couleurs neuves des thèmes anciens, à commémorer et à louer, se tourne vers la prophétie. Son goût de l'avenir, se donne mystérieux et libre cours. Il a toujours aimé ces pressentiments dont la littérature symboliste a tant usé.

(1) « Ballade française » de Paul FORT.

On les retrouve dans « La Joie de Maguelonne » de Ferdinand-Herold, dans les œuvres de Maeterlinck, et lui-même les avait introduits dans les « Vergers » et les « Nuits ». C'est donc là une réminiscence du premier symbolisme, venue de l'influence des sciences occultes. Une influence picturale s'y fait également jour, celle de Botticelli. Ce poème, écrit en 1905 ⁽¹⁾ a la suavité d'accent que ne pouvait lui donner qu'un passionné contemplateur de la *Primavera*. Cette œuvre a un parfum exquis et panthéiste de bucolique rafraîchie d'un souffle moderne. De plus, le chanteur est parti vers la « Basilique de son rêve ». Cette fois, il la trouvera, c'est une forme féminine toute gracieuse, toute fervente qui l'annonce. Orphée est le libérateur, le bienfaiteur des hommes et de la nature, le chanteur auquel rien ne résiste, par qui tout s'épanouit et qui, destiné à se donner sans cesse à tout et à tous, ne se possède pas.

Sa tâche accomplie, il rencontre à son tour celle qui le libérera car

Tout ce qui vit a droit au bonheur.

Tandis qu'Amymone active et légère, le cœur, et Dioné nonchalante et tôt lassée, le corps, sont passivement éprises des charmes de la nature, Eurydice inquiète et toujours en éveil, l'âme, aime les sources et les fleurs pour le rêve qu'elles recèlent. Elle est seule qui pense, qui espère et qui désire : elle est la flamme prophétique et protectrice qui nous domine, et veille en nous. Etonnée de tout, elle exalte le soleil parce qu'il

... allume en nous l'extase salutaire.

La prière d'Eurydice s'élève, lourde de prescience et de volonté, vers la Connaissance. Elle sent la puissance de l'amour inconnu infuser en elle une gravité inquiète d'attente.

⁽¹⁾ Publié en 1905 dans « Vers et Prose ».

Et lui apparaît « l'ardent songeur » : Comme le poète des « Crépuscules », il a traversé « les forêts mornes et les villes, la nature corrompue » ; comme celui de la « Nef Désemparée », il a subi les assauts forcenés de la tempête, mais à présent il sait

... détourner l'orgueilleuse carène
En proie à la fureur d'âpres ressentiments

comme le fera plus tard le poète des « Récifs ». Comme lui, malgré plaintes et sarcasmes, il a pressenti depuis longtemps « son clair visage, espoir et rêve de bonheur ». A travers tous les éléments de la nature, qu'il a aimés, il la retrouve, unique, comme le sens réel de toute beauté. La femme est traitée ici comme un principe moteur ou comme un absolu. Plus que participante de la divinité, elle en est la représentation directe et complète, le principe par lequel les beautés naturelles s'ordonnent l'une vis-à-vis de l'autre, elle est plus que l'absolu, elle est sa clef même. C'est sur ce poème sans doute que Jean Royère base sa théorie de la *mystique de l'amour*. Elle jaillit ici, à l'état pur, dans le poème d'Orphée :

Oui les eaux chastes, la beauté de ton visage
S'y est mirée ; elle a souri dans maint nuage,
Dans le calme des nuits, dans la clarté des fleurs.
Quelle candeur d'accueil dans tes deux mains tranquilles !
N'ai-je rêvé le flux de tes cheveux paisibles
Quand, au bord des vaisseaux penchés, j'ai vu la mer ?
Quelle splendeur sur l'eau de la lune l'hiver
Eclate pure ainsi que tes pieds dans le sable ?
Eurydice ! Eurydice ! D'inlassables
Espoirs me tentent : viens ! Je me sens fort et grand,
J'aime ! Je t'aime seule ! J'aime Eurydice ! Orphée
Libérateur n'est plus libre : tu tiens Orphée.
J'ai tout aimé, mais j'aime mieux : je t'aime, Toi.

Ce poème dialogué est plein de jeux d'eau, de brise et de naïades. L'harmonie en est tour à tour fluide, glissante, mystérieusement apaisée. Quelques beaux sonnets chargés de lumière et de chaleur aggravent la mélodie. Dans le poème d'Eurydice (p. 171) renaît, humanisé, bruissant, le mystère des « Crépuscules ». Mais c'est un mystère joyeux qui enclôt de très proches certitudes, un mystère tout familial où se délie, assouplie, la mélodie panthéiste du « Sang des Fleurs ».

Le poète se retrouve « devant le seuil ». C'est celui, senti, du prochain manoir, rappel allusif à celui des « Vergers ». Mais ici, nulle gardienne ne l'attend plus. Il s'éveille pour « des transparences d'éclaircies ». Il est encore craintif :

... Pensif devant la fête et toujours incertain,
Quel accueil à jamais, si je franchis la porte,
Va faire merveilleux ou sombre mon destin.

A jamais ! Le poète a dépassé la quarantaine. Il ne peut plus tenter qu'une fois son bonheur.

Le voilà parti, voguant vers l'aventure qu'il a une fois de plus acceptée. Puis, surpris du geste osé dans une direction qui ne lui est pas familière, il contemple le bonheur auquel il se sent déjà conquis, sans oser en jouir.

Voici l'aube, geste rutilant de la vie qui triomphe, dont il ne craint plus les assauts, car il sent qu'il ne pourra plus être leur proie ; puis il s'élance vers les obstacles futurs.

Pour définir le mérite de la forme de ce recueil, je serais condamnée à parler de celle de chaque poème en particulier, ce qui serait fastidieux. Tout ce que je puis en dire, c'est qu'une *hésitation* s'y marque entre la syntaxe toute mallarméenne des « Estuaires d'Ombre » et une autre, d'un classicisme précisé par la longue et efficace méditation de toutes les valeurs de la langue. Dans ces poèmes, l'influence mal-

larméenne, vidée de son contenu précis, garde uniquement sa valeur, essentielle à mon sens, de *discipline d'art*. Elle a réussi à faire d'André Fontainas, l'artiste scrupuleux qui refait vingt fois un sonnet avant de s'en déclarer satisfait. C'est dans ce sens-là, que son apport, au-delà des années, reste précieux. Il semble d'ailleurs que Mallarmé ait rempli, à quelques modalités près, le rôle d'un Guez de Balzac, qu'il ait canalisé et apuré l'apport lyrique, particulièrement torrentiel, de son époque.

Le vers libre se raréfie, la rime reparaît. Il semble que le lyrisme plus concentré de l'âge mûr s'apparente davantage à l'alexandrin qui, dans ce recueil, est grand favori. La forme du quatrain, élégiaque par excellence, a grande faveur. Par moments, la simplicité toute générale du thème et le profond lyrisme naturel qui l'anime évoquent de-ci de-là un reflet d'Hugo.

Reflet d'une admiration libre et constante, non d'une influence passagère se manifestant par la même plénitude, de la même largeur rythmique, dans des poèmes tels que « Anniversaire », « Impressions d'automne », « Écrit à Malines », « La Mouette » (d'un Hugo plus jeune, plus virtuose).

Le poète croit aujourd'hui que le destin sera beau, que la vie ne peut plus lui mentir. La patience ne lui manquera plus. Il a quarante-trois ans : nous sommes à six ans de la guerre mondiale, à six ans du moment où son bonheur s'incarnera. Averti de ce que lui promet l'avenir, il se tait et se recueille.

Il publie en 1906 sa si sensible et personnelle *Histoire de la peinture française au XIX^e siècle*, écrit un *Frans Hals* pour la collection « Les Grands Artistes » en 1909. Il traduit l'étrange « Amour Moderne » de Mérédith (1910).

Théâtre critique, roman, lui auront permis d'attendre, de traverser sans péril, comme Orphée, les dernières embûches avant de parvenir, porteur de la grande lyre émerveillée, à la clairière qui recèle Eurydice.

D. — Les Etangs noirs (1912)

C'est à ce moment que, faisant le point, André Fontainas élucide les sources de sa personnalité.

Le fait qu'au cours de mon étude, j'en ai tiré déjà de nombreux renseignements sur l'auteur attestait la qualité autobiographique de ce roman. Selon l'auteur, il est arrangé bien entendu, plus ou moins, mais vrai dans le fond et dans un certain nombre de détails ⁽¹⁾.

Avant tout recherchons l'idée-maîtresse qui a présidé à sa conception. Joris Helmius possède tout entier le don d'enfance avec sa douloureuse rançon ; une persévérante ingénuité qui ne peut se plier aux parti-pris, aux initiatives rapides et souvent brutales qui favorisent la réussite sociale. Avec sa haute mine rieuse et ses rêveries tenaces, c'est un inadapté. Par certains points il ressemble à Etienne Béjarric. Mais alors qu'Etienne était avant tout un type d'indécis aux prises avec la vie, André Fontainas n'entend pas fixer la personnalité de Joris en un trait exclusif de caractère.

Alors qu'Etienne, né indécis, était forcé de se trouver des excuses factices dans l'égoïsme de son père et sa propre carence de diplômes ; Joris, depuis la plus tendre enfance jusqu'à l'âge de vingt ans a été froissé dans toutes les fibres de son cœur par une série d'expériences amères. Ce cœur comme méthodiquement torturé, personne ne le recueille qu'une femme exclusive, jalouse, dont l'amour prend une forme odieuse de main-mise et d'inquisition. Et penché sur ses propres souvenirs, le poète arrive à cette conclusion psychologique : « L'insouciance naturelle aux enfants est souvent pervertie par d'angoissantes anxiétés... L'amertume amoncelée durant leur enfance appesantit son poids trop fort, leur essor est brisé ; ah ! qui jamais les aidera à se rendre à eux-mêmes ? » Au moment où se termine le roman, Joris Helmius n'a trouvé personne pour cette grande tâche, mais la maladie, l'éloignement d'un foyer détesté, lui

(1) Lettre du 15 mars 1936.

procurent déjà un premier réconfort : celui de se rêver libre et recommençant sa vie. Le pays qu'il visite fait croître en lui des germes d'audace : c'est l'oiseau qui ouvre les ailes, le cœur battant, pour commencer son premier vol. Cent fois il s'y reprendra, mais l'essor dépend quand même de ces moments où il se demande « S'il lui serait possible d'immoler au fond de cet abîme, ses vieux goûts de tendresse et de bonté ». A ce moment même, le poète accablé songe, entre deux abîmes de désespoir, à briser la chaîne de sa vie médiocre. Dans « Les Etangs noirs » comme dans « la Nef désemparée », nous vivons ses scrupules d'honnête homme, d'inoffensif rêveur. Il se demande aussi, avec une anxiété émouvante, s'il n'a pas laissé passer trop de temps dans sa résignation, si, vieilli avant l'âge, il pourra redevenir ce qu'il était à l'aube de sa vie, au temps où l'amour chaste « lui ouvrait un chemin tout tracé ». Ainsi laisse-t-il le lecteur dans l'anxiété au sujet de la destinée de son héros tour à tour figé et galvanisé. Le fait qu'il n'ose avancer sur le chemin des prédictions prouve combien l'auteur était lui-même possédé par ce dilemme au moment où il écrit le roman. Mais alors que la poésie, pour lui art synthétique par excellence, exprime le remords, le désenchantement, l'ennui sans causes définies, le roman nous motive tout cela avec une précision sans lourdeur.

Avec la « Nef désemparée » ce roman offre des correspondances nombreuses. Dans ces deux œuvres, l'ombre se déchire, une tempête se livre. La nef du poète, battue par tant de flots, pourra peut-être aborder au rivage, si sa main reprend enfin le gouvernail délaissé. Et de la philosophie désabusée des « Etangs » et de la « Nef » :

Remords :

Qu'ai-je fait de ma vie, ô moi qui fus superbe ?

Qu'ai-je fait de ma foi naïve et de l'orgueil ?

Morte est la joie, je l'ai tuée avant le seuil

Et tout mon grand espoir agonise dans l'herbe.

Enfance :

Plus un délire, rien que tu puisses attendre
N'enchantera dès à présent ton cœur vieilli.
Meurs donc, puisqu'il le faut. Du moins auront jailli
Quelques brèves lueurs du fond de tant de cendres.

jaillira celle, victorieuse des « Récifs »

Tout m'inspire, tout m'instigue
Et j'aime tout.

Contrairement à la conception de l'Indécis où, en dépit de l'étude du caractère principal plusieurs autres personnages signalent chez l'auteur d'une certaine attention portée à la connaissance de la société contemporaine, celle des « Etangs Noirs » ne comporte qu'un seul et véritable personnage : Joris. Lui seul nous intéresse. De M. Varlot, de Luis Helmius, et sa femme, d'Aline Doleops nous ne connaissons que leur action sur son caractère et sa destinée. De René Van Impe, ami véridique de l'auteur, nous ne connaissons que le dévouement, de Stéphane Bersange que l'amitié sincère et le simple bonheur conjugal, repoussoir de l'infortune et des rêveries stériles de Joris.

De Marie enfin, cause majeure de tout le mal, que la beauté blonde et la fatale faiblesse. Cet isolement est symbolique : jamais personne ne l'a tout à fait compris car sa sensibilité de poète et d'enfant blessé est unique. Et à travers cette existence, succession de menus accidents et de fugaces bonheurs, semblable en apparence à celle de tous, l'auteur nous présente de la façon la plus humaine, celui que « ses ailes de géants empêchent de marcher ». Le tourment de Joris est bien supérieur à celui d'Etienne car alors que ce dernier manquait de diplômes, le barreau, les affaires et les fonctions les plus diverses s'offrent à Joris. Il se jette dans le mariage par besoin de tendresse alors qu'Etienne demande à la femme de panser les plaies de son

orgueil plus encore que celles de son cœur. Etienne se révèle égoïste dans son indécision, et par là apte à la vie, capable de briser son amour pour se transplanter dans l'humus d'une vie choyée. Joris n'est même pas capable de se séparer d'une femme qui ne lui a pas donné de bonheur, parce qu'elle est légalement sa femme et qu'il lui reconnaît le droit de rester unie à lui si bon lui semble. Etienne est organiquement indécis. Cela tient à un défaut de volonté bien plus qu'à sa sensibilité. Aussi n'est-il pas pathétique car la première volonté rencontrée se substituera sans peine à la sienne. Joris est la victime élue d'une conspiration de hasards mauvais. A sa façon, il est courbé sous l'Anangkè. Il n'est pas question de souffrance morale pour Etienne, car il est de ceux que le hasard a presque toujours protégés à leur insu. Saturée d'émotions la sensibilité de Joris s'affaïsse et perd toute capacité de s'émouvoir et de s'exalter. Il perd toute mesure exacte des événements et des circonstances. Sa sensibilité se détraque et se blase.

Par ce roman, nous prenons conscience des mille réalités mesquines qui émoussent l'homme plus sûrement qu'un grand malheur. Mais la plupart des hommes se résignent et même oublient cet envahissement du quotidien alors que Joris, du fond de son atonie, ne perd jamais conscience. C'est là le gage le plus sûr de sa résurrection car s'il avait fallu qu'il fût perdu, Joris aurait sombré tout entier dans la misérable réalité et ne l'aurait point vilipendée. Joris est un mystique comme sa mère, « consolée par les ferveurs soumises de sa foi nouvelle, à peine sensible à l'offense et à la douleur », il croit en un avenir possible, il se cramponne à son art et à la beauté du monde qu'il parcourt à la façon d'un prisonnier libéré sur parole.

Dans ce roman André Fontainas rappelle nombre de souvenirs personnels rapportés dans différents écrits historiques et critiques. De plus, il décrit l'atmosphère provinciale et engourdie du Bruxelles bourgeois de 1875, évoque les tableaux admirés au musée. Il nous renseigne aussi sur

les sources lointaines de sa connaissance du théâtre : une fréquentation régulière de l'Opéra-Comique, de l'Odéon et de la Comédie française.

Au moment où « Joris goûte un plaisir amer à comparer ce qu'il a fait avec ce qu'il aurait dû faire », « il ouvre des yeux plus attentifs sur le paysage ». On peut dire qu'il y a correspondance étroite entre les thèmes de la dernière partie de la « Nef » et les sites contemplés par Joris. De Naples emportée et brûlée par son mouvement où l'harmonie de son golfe contraste avec la trépidation de ses quartiers populaires, pour composer une ambiance qui donne aux matelots « des souvenirs qui font leurs tâches plus cruelles », de l'Italie du Quattrocento, figée en échauguettes, en palais ruinés et en statues de condottières, du caractère « intéressé et inexorable » des Napolitains surgit une encore timide Renaissance, prélude véritable à la Vita Nuova.

VII

LA ROUTE SIMPLE ET SÛRE

La publication de « L'Allée des Glaïeuls » précède d'un an celle des « Récifs au soleil », mais les poèmes qui composent ce dernier recueil furent écrits entre 1909 et 1918 déjà.

D'ailleurs, l'évolution est nettement perceptible : sur « Les Récifs », ruines douloureuses échappées aux tempêtes, luit peu à peu, pressenti, puis possédé, le sourire d'une joie intime.

C'est assuré de ce soutien, reprenant avec une hardiesse nouvelle les desseins de pure intellectualité qu'avait nourri sa jeunesse que Fontainas édifiera son temple spirituel au sommet de la plus belle des îles, où mène l'allée de ces glaïeuls hautains et lumineux que sont Le Livre, La Flamme, La Tour.

A. — Récifs au Soleil

Orphée a triomphé de la brutale Géhenne. En 1914, il a rencontré la compagne vibrante et compréhensive qui lui était destinée. Soutenu par l'amour, sa ferveur s'étend à toutes les douleurs, à toutes les joies humaines ; son regard adouci se voile de larmes bienfaisantes en contemplant, désormais irisées par la joie, les mille facettes du monde sensible. A travers le prisme de son amour, tout lui semble neuf et inaperçu. Son bonheur exulte dans la chaleureuse noblesse de ses espoirs et de ses exhortations, dans la familiarité exquise de sa communion avec la nature, dans sa pensée même dont les contours sont tout sourire, dans son oubli total des contingences dont hier encore il tolérait mal la vulgarité. Longtemps, il s'était efforcé de tout aimer, maintenant, il recueille la certitude d'une indéfinie et

vivace réussite. Plus n'est besoin de se raidir, de rechercher un prétexte à vivre parmi les amitiés mortes, dans la démarche des philosophes. Dans les recueils précédents, il ne nous offrait guère de lui-même, qu'une troublante image intellectuelle. On ne devinait rien de sa vie réelle qu'un abîme accidenté, qu'un ciel bas de-ci de-là facticement éclairé. Cette fois, il n'habite plus, « le palais des premières nonchalances », ni la « Nef désemparee », mais la demeure riante et claire qui nous est à tous accessible. Son âme rit et vibre, ennoblie de « trésors de bonté et de très ample compréhension ». Son simple bonheur est assez pur pour remplacer les Polynésies entrevues.

La brume du rêve ne sert plus qu'à transfigurer la réalité, non plus à suppléer, mensongère, à son absence.

Le voile préraphaélite est tombé. L'opulence du peintre se donne libre cours.

Il a compris que les sentiments éternels : amitié, amour, joie triomphante, et cette tâche séculaire du poète « habituer les esprits à respirer l'azur céleste » (1) tirent leur éloquence d'un rythme que tous peuvent conserver au fond d'eux-mêmes. Doublement clairvoyant, il a craint que son lyrisme trop sincère, laissé libre de toute contrainte technique ne déborde en une folie verbale incoordonnée. C'est pourquoi il le contient entre les digues de la discipline traditionnelle.

La lumière inonde l'œuvre. Ce n'est plus le temps de se jouer de la syntaxe, de damasquer la pensée pour en couvrir les surfaces nettes.

Son inspiration virilisée et élargie se livre en sûrs « balbutiements de grandeur ».

Miracle ! Son-bonheur est né en même temps que le malheur général ! De sa joie, il tire la vigueur des mots qui élèvent et font oublier la perspective de la mort. Il lutte contre les angoisses charnelles et spirituelles de tous ces jeunes hommes qui ont dû laisser leurs tâches fécondes

(1) « Confession d'un poète ».

pour le révoltant massacre. Il dissipe des peurs, adoucit les souffrances, s'attache (« La Paix ») « aux promesses froissées dont se dégage avec peine quelque joie pour plus tard ».

Il est aidé dans sa transformation par son absence totale de dogme philosophique et religieux. Admirant l'ingéniosité des hommes à se bâtir une vérité à l'aide de principes, il n'en accepte jamais exclusivement aucun. C'est à ce refus que nous devons de trouver en lui un de ces hommes « qui accueillent et ne se limitent jamais » (1). Toute sa philosophie aboutit là : vivre n'est pas, n'a jamais été pour lui tendre vers un état qui, une fois atteint, délasse les forces de l'homme et lui permet le repos. Vivre, c'est embellir, amplifier par toutes nos activités la portion déterminée d'un ordre de choses qui nous est ici-bas dévolue. Toute l'équation d'une destinée humaine se résume pour lui dans le choix fervent d'une direction : « on monte dans la direction qu'on s'est choisie ; on atteint ou non, d'un coup ou au bout d'une vie entière, à l'idéal qu'on se propose, on le dépasse peut-être : Qu'importe ?

L'idéal est cette montée même (2). Voilà la clef de l'activité de toute sa vie. Aucune circonstance extérieure n'a pu l'interrompre ou y mettre fin.

La gloire n'est pas l'approbation d'autrui, elle est *conscience*. Entre l'infini de ses aspirations et le fini de son talent, il y a toujours place pour d'efficaces efforts. Cet espace ne se comblera jamais car le poète veut atteindre cet « universel amour » au contenu mouvant et libre en quoi, selon lui, s'affirme le symbolisme éternel (3). Heureux, il franchira d'un pas plus libre et plus ferme les derniers degrés qui y mènent. La visite tardive, attendrissante du bonheur ne le désarme pas. Il me fait songer, dans sa soif vigilante et incorruptible d'idéal, à un Michel-Ange que le bonheur

(1) Lettre à Kerdijk, du 30 janvier 1918, p. 29.

(2) Lettre du 20 avril 1936.

(3) « Souvenirs du symbolisme », dernière page.

aurait apaisé sans l'assoupir. Car le bonheur — le sait-il ? — comme la gloire, est une épreuve...

De l'amour universel, les récifs constituent le premier, le très large degré. Ils sont aussi le belvédère spacieux dont l'on contemple l'espace déjà franchi. La conclusion est celle-ci : à travers la vie, la joie clairvoyante des « Récifs au soleil » rejoint l'ivresse du « Sang des Fleurs ».

I. — Partant du pays du souvenir et de l'invocation de Verlaine sous le signe duquel il place cette « Bonne chanson » de Quillard et Merrill morts tous deux, il évoque les âmes, récifs voués aux caprices des éléments. Le vers détendu par l'emploi des muettes élimine les effets d'allitération. La musique se fond dans la couleur de cette aquarelle vibrante d'écume et de brise.

Il se remémore sa jeunesse, comme un sommet d'extase jamais plus atteint.

Il éprouve une sorte de remords à comparer ce qu'il fut et ce que la vie a fait de lui. C'est une sorte de rappel atténué des poèmes de la « Nef désemparée », « Le Vieillard » et « Remords ». Le poète se tourne souvent encore vers son passé comme vers un paradis dont il aurait été chassé :

O ma jeunesse ! O belles eaux fraîches et pures
 Qui frémissiez dans les jardins de mon passé !
 Vers le rêve promis des voluptés futures
 L'amour chaste m'ouvrait un chemin tout tracé.

Malgré cette jeunesse sans pareille, malgré « l'Ange gardien qui détourne les mauvaises pensées avec énergie » (1), il n'est qu'un homme errant et défaillant. A quoi bon s'efforcer :

Le fruit pourrit sur l'arbre et n'est jamais atteint.

Voici le poète prêt à s'abandonner lui-même aux « fugaces mélancolies de l'automne ».

(1) Alfred DE VIGNY, cité par André FONTAINAS : « Confession d'un poète ».

Il pressent dans « La Guerre », écrite en 1913, toute la fragilité du destin humain. Révéral, à l'égard de l'idéal latin qu'il sert, l'art germanique, l'agression de l'Allemagne sera pour lui une douloureuse surprise ⁽¹⁾. Un élan de solidarité humaine et culturelle portera son âme aux frontières. Il n'est pas de ceux qui, pour sauver des vies, auraient à tout prix évité la guerre. Il est trop convaincu de la nécessité de vivre libre pour penser et pour agir hautement.

A cette guerre est dévolue la tâche de « préparer les grands destins ». Mais déjà, il pressent qu'au-delà de la guerre s'éveillera un vouloir de justice et d'amour, qui se résoudra diminué, comme tout ce que l'homme exécute, ramenant toujours son rêve à sa médiocre mesure. Ceci vérifie, me semble-t-il, ce principe de communication avec l'inconnaissable que les poètes, depuis Baudelaire, s'attribuent et que les grands romantiques déjà possédaient à un moindre degré. Puis, André Fontainas se dirige à travers la forêt qui s'éclaire, après une infernale vision dantesque. Cette forêt nous fait songer à celle où pénétraient les trois rois dans « Les Nuits d'Epiphanies ».

Elle n'est plus hantée par des spectres et des souffles mystérieux. La méthode suggestive a fait place à une méthode énumérative : cette fois, il évoque des bêtes « surnois, lâches, cruelles », et la mort. Plus suggestive, mieux achevée était la terreur dont le paysage était autrefois empreint. La couleur et la musicalité s'unissaient plus étroitement dans le dessein suggestif. Remarquons qu'à travers les années, André Fontainas a gardé le même symbole pour la peur et les turpitudes de la vie. La forêt est pour lui ce que pour d'autres serait l'abîme. Elle cache les embûches et les défaites, elle est pleine d'un mystère à la fois attirant et repoussant. Ce poème me fournit l'occasion d'une remarque toute générale sur son esthétique :

⁽¹⁾ Voir « Le Port d'Anvers », Van Oest 1916, et « Au-dessus de la mêlée », revue de Hollande.

sa prédilection pour le touffu, l'ombreux, d'une part, l'infini, l'immense, d'autre part. La forêt est le lieu de mâle mort des rêves ; la plaine et la mer sont les lieux où il aime mener paître sa pensée. Dans sa poésie s'incarne un dualisme de mystère et d'immensité. Au fur et à mesure de l'évolution, l'immensité supplante et domine, le soleil rayonne et refoule l'ombre dans ses retraites. Le poète, éternel enfant, s'élançe : il recueille dans son âme ouverte toutes les clartés vivantes. Il est celui qui espère en dépit de tout, celui

Qui patient, voit naître aux spasmes d'aujourd'hui
Les demains flamboyants d'espoir ou de colère.

C'est du bord de la mort que la vie vaut d'être regardée, de ce moment où grandit en l'homme une sublime lucidité. Il faut rester, aurait dit M^{me} de Noailles avec plus d'éloquence et moins de persuasion « ardent et vigilant ». Ayant prédit la guerre, le poète ne s'attarde pas sur ses ravages.

L'année 1916 est celle de nombreuses morts, mais elle est aussi une année comme toutes les autres, qui eut des joies à célébrer. Il n'évoque le désastre que par une périphrase toute générale, il le représente comme une ère morne, vidée de ressources morales. Le poème acquiert de là une portée universelle. Le poète regarde plus haut que l'époque, plus loin même que sa propre vie, ne voit plus dans la mêlée qu'un vaste et fécond mouvement de forces dont chacun peut être un des éléments noblement agissants. Ceci surtout importe parce que quand nous mourons, notre image se grave en l'âme de nos amis et notre devoir est de leur laisser une image de grandeur. Une force sereine s'exhale de cette exhortation dont le lyrisme se déploie largement. On ne peut s'empêcher de songer à celui qu'aujourd'hui Fontainas vénère toujours : « Phoibos-Hugo, le Père » qui, de Guernesey lançait l'anathème et l'olympienne exhortation. Il était loin des turpitudes qui l'auraient détourné des hommes : il habitait une île. C'est toute la généreuse indignation de

l'homme séparé des autres, qui s'épanche dans les « Châtiments ». En 1916, André Fontainas lui aussi habite une île dont rien ne peut désormais l'écarter : l'île heureuse de son clair foyer où s'est éveillée une vie nouvelle : sa fille Anne-Romaine vient de naître ! Son bonheur l'isole comme la mer isolait Hugo, mais cette geôle lui est si bienfaisante qu'une effusion fraternelle de bonté, de réconfort jaillit de son âme apaisée. Il puise dans sa joie de vivre le pouvoir d'enseigner à mieux mourir !

II. *Incipit Vita nova*. — Voici qu'apparaît « Béatrice », suave comme l'apparition dantesque dans son auguste familiarité.

Sur les bords de l'océan, le poète prosterne son âme devant le charme, la pureté, la tendresse féminines. Comme Verlaine (1), il se laissera guider par la bien-aimée. Mais ce n'est pas chez lui une promesse hâtive et vaine : il connaît le prix du bonheur. Le ton des poèmes s'éclaircit, alors que le poète murmure à mi-voix, confidentiel, près de la « Dormeuse » que de si délicates syllabes n'éveilleront pas. Il atténue de toute la dextérité conquise de son art la vision émerveillée qui semble renaître du fond de sa jeunesse :

... est-ce vers moi.

Que grandissent les lis d'un beau songe,
(La Dormeuse)

cfr ; O Vierge ! Est-ce à moi que vous songez parfois
Lorsque le songe habite votre pensée ?

(Sang des fleurs)

Un accent juvénile à la Ronsard renaît dans

Et la gloire blonde et fine de votre main
A ma ferveur par votre grâce abandonnée
M'ouvre le large espoir d'une île fortunée
Qui fait l'homme immortel et l'amour surhumain

(1) VERLAINE : « La bonne chanson » : « Puisque l'aube grandit, puisque voici l'aurore ».

Et la même hardiesse galante d'hyperboles :

Vous absorbez et vous fondez par le sourire
 Dans l'éclat fier de votre geste et de vos yeux
 Tout le rêve subtil du ciel audacieux
 Et, par vous, la beauté de l'univers respire.

(Dans le Jardin, à l'aube)

Et vous, ô toujours belle, ô toujours bonne Aimée
 Vous êtes à jamais la saison embaumée,
 Votre fraîche beauté résume le printemps

(Sang des Fleurs I)

Mais alors que dans les poèmes du « Sang des Fleurs » la lumière étincelait fragmentée entre les vocables, donnant des rayons différenciés de chacun, ici, broyée, fondue dans le rythme, elle ruisselle et baigne le poème entier dans la pulvérulence également dorée ou azurée de l'air.

Quelle sûre prophétie que cette phrase de « l'Ornement de la Solitude » ⁽¹⁾ :

du fond de vos prunelles d'or ou de diamant froid, mirages, nos folies comme notre sagesse prennent naissance et, par elles, nous vivons ce qu'elles nous font.

Son art s'est brusquement élargi. L'évolution qui se préparait au cours des deux recueils précédents s'est accomplie. André Fontainas abandonne ces scrupules de métier qui faisaient de son art une fleur très belle, mais un peu forcée dans sa croissance.

Il ouvre les fenêtres du bonheur sur l'air salubre et généreux. Sa palette s'enrichit à l'extrême. Ses vers retrouvent, atténuée dans le glissement de la vision, la sûreté des coupes traditionnelles. Sa musicalité longtemps exercée se coule, aisée, dans chaque vers, allongeant et abrégeant le rythme

⁽¹⁾ Page 18.

et s'assimile étroitement au sujet. Le symbole est le vêtement élu des grandes pensées et des sentiments complexes. Mais pour ces mille riens dont se tisse un grand amour, rien ne vaut l'expression directe et frémissante. Comme Verlaine, Fontainas veut

Marcher droit, que ce soit par les sentiers de mousse
Ou que rocs et cailloux encombrant le chemin,

Il sait déjà qu'elle l'aidera à entendre

Le jour danser pieds nus sur les parvis d'azur.

A propos de ce poème, « La Paix » de la même veine que « Devant la Mort », j'ai retrouvé les traces du grand lyrisme traditionnel. Parmi des quatrains exclamatifs d'une envolée pareille à ceux d'Hugo, cette ferveur toute romantique pour la nature qui éclaire l'humanité sur sa destinée, voici des vers d'une fluidité toute racinienne.

Le ruisseau dont les eaux respirent apaisées

Et le vers final que j'ai cité, procède dirait-on de la méthode des sonnets hérédiens : l'établissement du sommet esthétique du poème sur le dernier vers. Il est merveilleux de voir quel facteur de clarté, de courage l'amour introduit dans son âme. Cet homme que la vie a maltraité a gardé au fond de lui-même intact, plus grand peut-être son pouvoir d'émerveillement. Edmond Jaloux, dans une critique de « Confession d'un Poète » du 15 juin 1936 fait allusion à l'âme noble et généreuse d'André Fontainas. Elle apparaît fougueusement sincère dans le rythme hugolien de cette « Dédicace » où s'expriment le déchantement de la vie passée et la certitude du présent.

Comme les troubadours, l'amour élève à la contemplation suprême ce chanteur. Après une longue cécité, ses yeux voient et se grisent de lumière. Le poète est plus chaude-

ment, plus familièrement humain qu'on n'osait l'espérer : son île est au cœur de Paris.

Ses réussites désormais ne dépendent plus d'un métier qui ne peut plus se surpasser. Le bonheur, avec ce qu'il offre toujours de régulier empêche son génie de se disperser dans les voies incertaines où le menait la « Nef désarmée ». La certitude acquise de sa puissance ramène le poète dans les chemins éternels. Il ne recule plus devant un vocabulaire usé ; à côté du verbe, il vénère l'élan et le cultive. Que dire de ce surprenant lyrisme à la Hugo.

Dressons l'homme, debout, sur la splendeur du monde,
En sa propre splendeur.

ou

Ce sera toujours toi que dans la race humaine
Toi que je chanterai.

Il ne redoute plus les amplifications énumératives, effroi de la concision mallarméenne, ni les épithètes banales du répertoire romantique. Il sait enchaîner l'une à l'autre les strophes de telle sorte que l'on ne perçoit pas entre elles de fil conducteur (ceci sera sensible surtout dans les « Chansons de la Guette »). Il use de la répétition, d'une façon toute romantique : répétition comparative :

Dressons l'homme, debout, sur la *splendeur* du monde
En sa propre *splendeur*.

ou mise en valeur par la symétrie :

Toi *seule* es qui j'entende et *seule* qui je voie ;

Voici les « Chansons de la Guette » dans leur grâce précieuse et limpide.

Au rythme impair que Verlaine avait doté d'un imperceptible et exquis boitillement, Fontainas donne une sûreté légère. Plus que Verlaine, il possède le don subtil de décomposer les paysages en leurs lumières et couleurs. Il a conservé

et accru cette aisance mallarméenne dans le maniement de l'inversion et de l'apposition qui bâtit un poème entier sur une seule phrase chargé d'incises enveloppant d'échos multiples la ligne tendue du poème.

L'emploi du refrain, tout classique, voire même un peu médiéval, contrairement aux habitudes de ses recueils précédents, marque le retour aux habitudes courtoises. Ces chansons sont d'une légèreté allègre, finement galante. Il use d'énumérations comme dans certains poèmes du « Sang des Fleurs ». Mais il les puise au sein de la nature tandis que le jeune poète du « Sang des Fleurs », plus direct, en traçait le portrait de l'aimée. L'automne, saison de la tristesse vaine et du dénûment, il l'associe sans crainte à sa joie comme une mégère apprivoisée. Comme Orphée, il englobe tout dans son lucide délire de vivre. A sa voix surgissent les brises, les plantes et les rocs eux-mêmes. Voici pleinement dégagé ce panthéisme qui couvait dans les petits poèmes du « Jardin des îles claires ».

Nous en apprécions le principe énoncé dans cette « Matinée du bord de la Mer », dense et torride comme une marine de Turner, capiteuse comme le rêve d'une amoureuse endormie. Dans un décor d'une luxuriance soudain dévorante, un brasier de couleurs et d'étincellements, le poète égare ses sens et son esprit. Orphée s'est trop penché sur la nature éprise de son chant. A son tour, attendri et désarmé de son prestige de demi-dieu, il est rendu à ce monde où les mains sont des feuilles et les regards des étoiles.

Ronsard l'inspire à nouveau, ce Ronsard vieillissant et qui comme lui fut « un esprit essentiellement subtil, élégant, suave et ingénu ». Il a la même aisance de forme, vide de désinvolture comme de prétention. Tout est uni dans la perfection aisée et familière.

III. *Soleil*. — La montée philosophique du poète se continue sans défaillance dans ce chapitre. Nouveau Prométhée, le poète est parvenu à retrouver les secrets de

la Beauté antique, qui mènent aux dieux. Il donne à ceux-ci des visages

aux yeux fermés dans le vertige

D'oubli sans fond où va s'abîmant leur prestige.

Mais pour lui, chercheur tenace et inspiré, les yeux clos depuis si longtemps s'ouvriront. Il lira dans leurs prunelles mystérieuses la route à suivre pour atteindre le Temple où les initiés peuvent appeler la Déesse. Et déjà, dans un éclair d'intuition, le poète triomphe d'avoir « surpris le secret des dieux », secret d'amour, capacité olympienne de vivre.

La forêt n'est plus une embuscade. Son mystère, sans être cruel, est dangereusement grand, mais il ne se révèle qu'à ceux qui peuvent le supporter sans faiblir. En effet, c'est après une recherche comparable à un défrichage que le penseur trouve la fin de sa philosophie, le poète, les secrets de la Beauté immuable à travers les siècles. Avec cette découverte, le poète se hausse encore. Il devient à la fois le fidèle et le prêtre d'une religion irrévélée, d'une religion que sa tâche est de répandre et de servir.

Uni au Dieu par la communion, le poète a sur lui la supériorité de se perpétuer en vie. Le culte de l'humanité surgit chez le poète que hantait son dégoût. Il suit l'aspiration où elle le guide : « sa voie est sans détour ». La voici : « vivre, c'est se donner, désigner l'astre d'annonciation, guider les montées qui trébuchaient et leur tendre la clef des prodiges » ; c'est selon la prophétie merveilleuse de Verlaine :

Mourir parmi la voix terrible de l'Amour !

Les rancœurs se sont effacées. Le poète a conscience qu'une félicité miraculeuse s'est offerte à lui. De toute sa vie, il ne retient que cela. C'est dans l'expression de ce bonheur qu'au-delà des prétextes et des sentiments éphémères, il s'est enfin conquis tout entier.

B. — L'Allée des Glaïeuls

De l'île dernière qui s'étend partout où se trouvent l'épouse et l'enfant, le poète édifie l'asile suprême de son esprit. Il s'attarde ici dans la stricte et radieuse allée qui y mène, la suggère d'une voix grave et pieuse semblable en pureté à celle du héros qui l'attend sur le seuil du Temple.

Le ton s'est solennisé et le rythme assagi. C'est un culte que le poète va servir ; le prêtre ne sert pas la messe en dansant.

Il dédie cette œuvre au compagnon qui s'est haussé aux mêmes solitudes que lui : à Paul Valéry.

André Fontainas revient ici à une structure d'ensemble. Celle-ci, d'une singulière assurance architecturale, est une construction rigoureuse et presque austère de temple grec.

Cette allée achève d'attester que dans les régions triomphales le poète a pénétré tout entier, cœur et esprit.

C'est pour cela sans doute qu'il en a d'une main si sûre dessiné le plan. Elle affirme des certitudes conquises de haute lutte sur la vie. Le poète les traduit en des mètres traditionnels qui enrichissent l'art classique, en mots simples mais chargés d'un sens plus pur et de tout le poids de sa pensée, soulevés par le rythme, divers et irrésistible.

Ode I. — Présente la pensée comme une fleur miraculeuse qui s'élève indéfiniment au-dessus des basses contingences. Elle se charge d'organiser les perceptions incohérentes que nous donne la vue du monde, de promulguer en signes éternels les données concrètes que fournit l'expérience. C'est pourquoi les conceptions périmées des dogmes, des philosophies, des arts poétiques n'ont aucun intérêt. Il faut cueillir soi-même les émois vrais de la vie en tant que reflets et modalités de l'Idée. Il faut soi-même boire :

... aux ondes où d'émois
Frileuse s'est regardée
Au fond du miroir l'Idée.

Si l'homme s'est révélé curieux de cette perpétuelle investigation et apte à s'y livrer, la pensée lui donne le savoir des grands esprits : la clef de ce « secret des dieux » qu'André Fontainas est lucidement ivre d'avoir surpris par la grâce d'Aphrodite et qu'a surpris aussi, dans un élan pareil, Paul Valéry : la clef sans doute des « Correspondances » baudelairiennes, de la « Forêt des symboles » à travers laquelle Mallarmé a frayé son chemin et qui attira notre poète dès sa jeunesse. Nous trouvons dans les odes une allusion subtile aux « Nuits d'Épiphanies ». « L'Allée des Glaïeuls », à l'autre bout de la vie du poète confirme l'élévation aux certitudes dès lors pressenties. Les poèmes qui suivent pénètrent en détail dans le mécanisme de la pensée, dans la genèse de l'épopée intellectuelle.

Le Songe : qui est la création, activité majeure.

L'Ile : le lieu choisi d'où elle peut s'élancer.

La Tour : l'édifice des découvertes.

Le Livre : l'évangile personnel du poète.

La Flamme : principe moteur de tout cela : l'inspiration.

II. *Le Songe*. — Un temps vient où la vie entrelacée à l'espoir repousse le songe dans lequel elle se mirait. Le contraste est trop marqué entre la vie et le rêve, échappée qui la dépasse en ressources et en altitude. Entre elles l'homme perd l'équilibre car il ne sait que choisir. Quand la vie tue le songe, l'espace que ce dernier a révélé à l'homme lui reste toutefois acquis pour l'animer vers d'autres découvertes. Mais il ne s'affranchit des surprises occasionnelles, du joug de vivre qu'en se tournant résolument vers le futur « la seule des divisions de la durée dont on soit à son gré le maître » (1). Voici semble-t-il l'énoncé justificatif de l'optimisme de Fontainas.

Il est tout dynamique et explique l'essence philosophique de poèmes tels que « *Devant la Mort* » et « *La Paix* ».

(1) « Souvenirs du symbolisme », p. 213.

L'homme convaincu du principe dynamique qui régit le temps ne peut se désoler d'un malheur déjà passé lorsqu'il lui arrive. Son âme reste suspendue au-dessus du déroulement de sa vie. Quelle que soit l'issue de l'expérience, qu'elle s'avère chimérique ou que le résultat en soit détruit, l'âme se nourrit toute des successives chimères qui l'ont émue. Le poète affirme ici, en toute égalité d'âme ce que déjà il hasardait, dans les « Estuaires d'ombre » pour exhorter son effort défaillant. Ce recueil se terminait par une défaite : le poète voyait s'effondrer l'astre où vierge il errait... Voici la conclusion expérimentale qu'apporte l'« Allée » à ce désastre : lorsque s'effondre le sommet auquel il a cru atteindre, l'incapacité de repartir sur les mêmes bases et dans la même direction rappelle seule cet accident. Le songe peut s'élancer à nouveau, car nombreuses sont les colonnes qui mènent à l'idéal. L'essentiel n'est pas d'arriver mais de se maintenir en partance.

Multiples sont les tâches du songe : il éclaire l'idéal qui sans lui se ternirait, il dispose pour les chercheurs des escales qui suspendent sa fatigue ou qui font diversion, des sources nouvelles d'espoir pour l'élan faiblissant de l'âge mûr. Il inspire des rythmes qui attestent sa puissance. Il s'adapte aux besoins et aux possibilités. Après l'envolée péremptoire et intransigeante des rêves de jeunesse, il s'élargit, s'approfondit, pactise sans déchoir avec le réel. Il peut même tisser une ombre sur l'aventure néfaste, et même l'effacer, lorsque l'homme, grâce à lui, a déjoué le Destin.

III. *L'île* (sonnet). — Celui qui s'est habitué à vivre parmi les conventions du monde peut-il libérer son âme dès que la Réalité essentielle s'offre à lui ? Un flux d'amour, l'isolant de l'humanité, doit l'empêcher de ne voir que ses petites gens. Il faut qu'il puisse voir les hommes sous un angle tel qu'aucune haine, qu'aucun dégoût ne puissent profondément le troubler. Nous retrouvons, humanisée, la

haute conception de l'art des poètes de tour d'ivoire. En un siècle où tant de poètes s'enorgueillissent de leurs voix « jaillies du chœur », c'est-à-dire haineuses ou jalouses, de leur œil animé d'une vigilance mauvaise, c'est là une conclusion à retenir ! Le poète, pas plus que le philosophe ne doit entrer dans le détail. Leur rôle est basé sur l'intuition, celui du savant, sur la stricte observation. Trop de poètes actuels ont tendance à oublier cette vérité.

IV. *La Tour*. — C'est le sommet d'une vie de poète. C'est le « ... temple grave et qui sourit sur l'acropole » en lequel, au soir de sa vie, on peut reconnaître toutes les phases de pur élan de son effort fondu dans celui de l'humanité.

Ce monument intellectuel, c'est le Songe qui l'édifie peu à peu. Plus que les autres encore, ce poème est marqué d'optimisme : la Tour qu'élevait la Pensée peut s'effondrer sous le choc sournois des soupçons, des déceptions, des négations ; dans le déclin de l'âge mûr, la lassitude peut étouffer les espoirs débilisés. Mais « sous les plis moites d'un linceul » peut surgir encore une promesse vivante, une possibilité de victoire. Cet espoir s'entête, grandit, affirme la maîtrise du créateur qui lutte jusqu'au déclin de sa vie, opposée à la stérile décrépitude de la masse. Sur le pilier de cet espoir, la joie ressuscitée redresse bien vite la Tour à grands coups de rêve.

V. *Le Livre*. — Le poète ne veut écouter que son instinct spécifique. Son esprit celui d'un pionnier, d'un héros, aspire à « l'orgueil d'une aventure qui le délivre ». La recherche active de son âme, suscite en lui la Pensée. Celle-ci doit s'émanciper, s'insurger contre toute limite préétablie. Ainsi, elle atteindra l'universel. Alors, dans une joie toute platonicienne, s'uniront à elle le Rêve et l'Idée, l'Humain et le Divin, ainsi que dans la forêt sacrée des « Récifs », l'homme s'unissait aux dieux.

Unis, ils révéleront à l'âme du poète, au cours de la vie son évangile personnel, qui, lui, ne s'éteint pas car il est l'inspiration haussée au niveau d'un état de l'âme :

Le Feu durable et non plus l'éclair.

Ainsi, le poète affirme la précellence de l'expérience personnelle — ici haussée au niveau d'une sorte d'expérience mystique de l'esprit — sur les doctrines d'emprunt. Il affirme aussi la stricte relativité du réel.

VI. *La Flamme*. — Un soleil inattendu avait rayonné sur les farouches récifs, avait élevé jusqu'à lui-même ce poète qui luttait contre le froid et la douleur. Il consacre cette ode, la dernière comme il se doit, à l'Amour sauveur de l'âme et en fait luire la quintessence idéale. Il semble que pour dresser vers l'astre ce glaïeul plus beau que les autres, le poète se soit élevé au-dessus même des plus pieuses émotions. Il n'a plus la voix si humainement méditative que nous lui connaissons, mais celle, plus hautaine, d'un prophète ou d'un mage.

Inaltérée, sa vigueur morale de Renaissant, jointe à la certitude olympienne du bonheur conquis se carrent dans ces vers de bronze infaillible.

L'Amour propulseur des forces vives de l'esprit, du songe, est seul capable de produire ce « ferment qui enfièvre », qui pousse l'homme prêt à défaillir à cet ultime sommet d'où « esprit d'amour, il ne peut désormais se contraindre ni déchoir » (1).

Le Génie n'est pas une flamme constante indépendante de l'homme qu'elle habite. Il ne dépend pas de la joie ni de la douleur — contingences — mais de la façon dont l'homme les reçoit. Il ne s'attarde pas dans un cerveau improductif. Au contraire, la persévérance dans la création l'accroît. L'amour en est le meilleur gardien car il presse l'artiste à

(1) « Confession d'un poète ».

œuvrer. Il y a échange perpétuel entre l'homme et l'œuvre. Le labeur poétique mû par l'amour élève l'homme. Outre le Génie, il lui révèle par-dessus les îles et la Tour de l'Astre de vérité éternelle qui réunit tous les charmes de la Pensée et de la Vie, s'adoucissant en affirmations coutumières,

... profond, lumineux, odorant.

C'est lui qui, du Génie, « feu qui tarit » fait une flamme vive renaissant sans cesse d'elle-même.

Si clair est l'optimisme de ce recueil, si pieux son héroïsme, si sûre sa maîtrise technique, qu'il peut sembler déjà que le poète ne puisse plus nous donner que des redites et des variations. Mais quelles imprévisibles variations ! André Fontainas atteint ici, en même temps que le paroxysme de son talent, le point final de sa philosophie.

Deux gerbes de lumière jailliront encore : les familières, les très douces au plus intime de son être et les lumières voilées par lesquelles s'évoquent des souvenirs qui ne peuvent plus causer de mal. Ensuite, il nous assurera de sa sérénité introublée. Plus que tout autre, ce livre pour qui le comprend apparaît plein d'humanité. Il se situe dans cette atmosphère élevée où le cœur et l'esprit penchés l'un vers l'autre peuvent se joindre comme deux mains ferventes. Réticente, sereine confession intellectuelle qui prouve assez par les images dont elle use à quel tendre amour humain elle est redevable de son éloquence. L'obscurité syntaxique, l'emploi des symboles désintégrés servent à dérober la perle chaude de la pensée juste assez pour que son orient reste plus pur. N'y voyons que dévotion du poète élevant un autel à sa pensée la plus chère, que communion reconnaissante avec l'âme du poète qui le premier atteint ces vérités dont il se grise. En somme, ce recueil est une élucidation de l'esprit suivant un renouveau du cœur, et une transcendante généralisation des données fournies pour les « Récifs ».

Comme je le disais plus haut, l'œuvre fourmille de gerbes perlées et colorées d'images. Une chaleur lumineuse, révélatrice d'un goût sensuel pour la vie que n'eut jamais Mallarmé, circule dans chaque mot dont aucun n'est abstrait :

L'idée est une *fleur*.

Les préjugés sont de *vieux prestiges*.

Les émois de la vie sont *l'arôme vrai des tiges*.

Le songe est *un vaste porche de ténèbre et d'or* qui nous fait souvenir à la fois d'une pièce des « Vergers illusoires » inoubliable « sur le Basalte » et du « Porche d'ombre bleue et de candide accueil » des « Nuits d'Epiphanies ». Il retrouve des images somptueuses pour parler de tout ce qui touche à l'esprit. Dans ce choix même tremble une merveilleuse émotion humaine. Une dévotion recueillie remplace la fraîcheur limpide et légère du cœur : le cœur est une alouette, l'esprit est un rossignol.

Revenu au rythme hugolien, il garde une précision toute mallarméenne. On sent que chaque détail donné doit servir à la compréhension de la pièce, que chaque apposition sert à définir mieux son objet, à délimiter son champ exact hors de toute hasardeuse approximation. Le rythme garde ce caractère rapide et résolu dont la nouveauté surprenait dans certaines pièces des « Récifs ».

Appuyée sur des rimes triples, la strophe de cinq vers se meut avec une agilité toute romantique :

Le gouffre sombre où s'enroule

La flamme au poids décevant

D'une longue et morne houle

Accueille, mire et refoule

Le songe épars dans le vent.

Elle décèle le goût, hugolien lui aussi, du vers uniquement composé de verbes. Il parvient à éliminer par cette agilité

même le boitillement habituel au vers impair. J'ai retrouvé la même stable rapidité dans les strophes de sept pieds des « Djinns ».

Mais il est remarquable de voir combien sensuellement il éprouve les plus grandes voluptés intellectuelles : l'idéal est toujours « un jardin parfumé », l'âme « brûle ses nerfs et son sang », l'astre est un « jardin sans crépuscule ».

L'œil surtout a une place prépondérante dans la poésie d'André Fontainas. De la poésie la plus volontairement intellectuelle jaillit toujours ce flot d'images, témoignage direct de la puissance de sa vision.

C. — Lumières sensibles (1926)

S'étant élevé « vers des cîmes que n'offusquent plus les ténèbres », André Fontainas peut relâcher la discrétion extrême qu'il avait autrefois mise à cacher sa vie privée. Contrairement à l'œuvre de sa jeunesse, détachée de ses sources, l'œuvre de sa maturité croît comme un robuste plan de vigne, tirant autant d'orgueil de ses racines que de ses fruits dorés de soleil.

Après tant de rimes solennelles, Victor Hugo s'était éveillé à l'art familial d'être grand-père. André Fontainas jouit du bonheur d'être père et d'être époux. Il unit dans une même tendresse le charme suave et pensif de sa femme, la jeune grâce fragile et mutine de son enfant. Fidèle aux principes de son art, pudique et distant dans les plus douces effusions humaines, il évite ce radotage, touchant mais puéril, où la tendresse entraîna les plus grands poètes. Il isole dans une lumière tendre, deux figures chères, les loue avec une ferveur grave et légère, avec une conviction qui, assistée par le métier que nous lui connaissons, les rend éternelles.

L'accent qu'il avait pour parler des femmes, dévôt, délicatement galant, ses hyperboles marquées d'un trait de grandeur, la vision infaillible que lui en donnait son œil de

peintre se fondent dans la sérieuse tendresse qui adoucit les contours des vers. Telles qu'il les voit, il montre les deux vivantes qui lui ont donné ce bonheur qu'il aurait connu dès la jeunesse s'il n'avait douté.

Que l'aurore fleurisse et que la beauté naisse
D'une même clarté.

Aussi ne semble-t-il pas créer de la beauté, mais l'inscrire, la fixer telle que ses yeux et son âme l'éprouvent chaque jour.

Il les situe, ses « Deux » sous le portique fermé par les deux colonnes de lumière qui ouvrent et ferment le livre. Ces deux poèmes, sonnets hiératiques nimbés d'une noble lumière, haussent l'amour humain au niveau d'un ferment spirituel. Dans « *Clarté close* », la couleur se purifie jusqu'à n'être plus que lumière à fleurir, malgré les épreuves passées, malgré le temps qui a tenté de s'appesantir sur l'âme du poète.

... le faite ardent des tours

où il est parvenu. Les seuls sillons qu'il lui reste à traverser mènent à la Joie, à la Concorde.

Sur un rythme lent, hésitant tout le long des vers de 13 pieds, le bonheur est venu. Furtivement, semble-t-il, avec le désir de surprendre et d'exaucer :

Le Bonheur est entré dans la maison avec Toi

Depuis très longtemps, Fontainas n'a plus employé ce mètre : depuis les « Vergers illusoires », dans un poème où s'exhalait l'impossible désir de sa nostalgie :

Les nobles vaisseaux bercés le long de leurs amarres

Remarquons qu'ici, c'est le quatrain qu'il emploie et non la terza rima qui convenait à merveille à l'expression de

l'inachevé et de l'illusoire. Le quatrain assure contre les hasards ce vers indécis. Le poète a dépouillé ce poème de tout ce qui pouvait distraire l'attention. Pas de décors, pas de mots opulents, pas de rythme sur lequel l'oreille s'extasie. L'art est ici dépouillé à l'extrême. On croit lire une de ces ferventes prières dont les mots circonscrivent jalousement l'attention à l'objet du culte. Des dernières strophes s'échappe la vision d'une Madone laïque et moderne devant laquelle s'agenouille le desservant. Le jeu du refrain, immuable, qui ne subit qu'une inversion dans l'ordre des termes, semble introduire dans la limpidité cristalline de l'œuvre la fêlure tout humaine d'un sanglot de bonheur.

Le sonnet « Allure » déploie, au-delà d'un subtil entrelacs d'appositions légères et concrètes un hommage d'adoration semblable quoique affiné dans la clarté, à un hymne d'amour du « Sang des Fleurs ».

Impeccable au point de vue technique, ce poème offre l'expression intime de l'actuelle philosophie personnelle d'André Fontainas.

De simples vœux sans fièvre et sans danger

ont remplacé les désirs illusoires qui ont ravagé sa jeunesse et l'angoisse plus profonde de son âge mûr.

Si l'art avait pour seule tâche de suppléer au bonheur, le poète dès maintenant se tairait. Mais l'art est avant tout l'affirmation nécessaire et directe de l'existence de l'artiste : c'est pourquoi le monde ne perd pas un grand poète en s'enrichissant d'un homme heureux.

Le premier Conte, merveille de tendresse attentive me fait songer au « Children's Corner » de Debussy. Il est suivi de ce tableau d'« Intimité » dont les mots sont impuissants à dire la délicate beauté.

Commenter ces poèmes est une tâche impossible ! Comment pourrait-on sans sacrilège troubler par des mots rudes et pédantesques de critique des poèmes qui semblent

vous recommander la discrétion pour leur si doux, si rare secret ? C'est sa vie toute pure et fervente qui nous parle, elle n'a nul besoin de vocables qui éblouissent et qui exaltent mais de mots simples, que nous aimons pour leur fidélité caressante, parce que ce sont ceux que nous disons les premiers, et ceux-mêmes dont notre mort s'adoucit.

D. — Allusion (1929)

Dans son « Tableau de la poésie française contemporaine », Fontainas attribue une grande importance à cette plaquette de six poèmes. Chacun d'eux est chargé d'allusions à la vie du poète, à tous ceux qui ont orienté sa destinée, et à la constante aspiration qui tira des phases mouvementées de sa vie l'œuvre d'un art tour à tour douloureux, héroïque et détendu. Ils effleurent plusieurs thèmes déjà chers à Fontainas dans les recueils précédents : la pure allégresse de l'enfance (cfr. « Nef désemparée »), les anciennes nostalgies, l'amour régénérateur de l'art (« Récifs au soleil »), la foi dynamique en une vie rehaussée par l'amitié et l'amour, tout entière dirigée par l'inspiration.

Dans ce livre, il s'agit de demi-confidences. Ce n'est plus la confession intellectuelle réticente et pleine d'un orgueil contenu de l'« Allée des Glaïeuls », ni la familiarité haute et suave des « Lumières sensibles », c'est plutôt une sorte de préface poétique, volontairement enténébrée par la syntaxe et la rhétorique de cette émouvante et exaltante « Confession d'un poète » qu'André Fontainas a donnée en 1936.

Si le poète, la soixantaine atteinte, éprouve, comme bien des romanciers et des hommes d'action, le désir de nous léguer une image de sa vie, ce n'est pas comme la plupart d'entre eux, une image obsédante et agressive, profuse en revendications et en détails justificatifs.

Il essaie de nous élucider une existence que son orgueil sans vanité sait inimitable, de nous ouvrir sa philosophie qui consiste à ne garder de la vie que la synthèse la plus

complète de ses beautés. La joie d'avoir vécu fortement et sans envie, d'avoir vaincu le mal en elle. Cette joie, jointe à l'inspiration poétique, est la flamme de cette vie toute vouée à l'art. C'est pourquoi l'âge du « bilan » peut encore être pour cet homme celui du bonheur. Le fil de sa personnalité raccorde les uns aux autres les plans essentiels de sa vie, allusivement évoqués. Evitant l'anecdote, le délassément, le poème de circonstance, il fait le point, il inventorie avec une lucide et synthétique sûreté.

Il se souvient de celui qu'il fut à vingt ans :

... le buveur

Eperdument tendu par l'ivresse farouche

Vers les cieus suscités...

L'existence ensuite fit de son âme

Le prodige de ces palais et ces tours

Qui par l'astre brûlés s'écroulent en décombre

Furtifs et confondus au glissement des ombres.

Ces évocations, où le prestigieux voile du vers recouvre de-ci de-là une ancienne tristesse, n'impliquent aucun reniement. Le poète aime sa vie, telle qu'elle fut, comme on peut aimer un jaillissement intarissable et lent vers la lumière. Tour à tour, il exprime un sensuel regret pour l'éclair bref de sa jeunesse, une profonde tendresse intellectuelle pour ces périodes de nuit où, renonçant au bonheur, son esprit s'est cherché et trouvé en de merveilleuses communions. Il retrouve le rythme léger de Ronsard et de Banville en même temps que la désinvolture d'une maîtrise assurée dans un lyrisme volontiers madrigalisant. Surmontant comme une statue d'or vif l'allusion voilée à deux présences féminines et à la longue solitude morale qui sépara leur apparition, le concept mystique de la Muse s'élève, à la fois surnature et émanation de l'humain. Le poète prétend vouer le reste

de sa vie à tout ce qui la maintint haute. Il exprime sa reconnaissance :

Adieu. Je n'oublierai jamais
qu'aux heures de douce quiétude
Tu vins t'incliner amicale sur mon sommeil,
Ma sœur, ô secourable conseil
Dans le combat où tantôt
la beauté se livre, ou, brusque s'élude.

tout en précisant le rôle exact de l'inspiration.

Cette strophe dévoile la conception que se fait Fontainas de la genèse de l'œuvre poétique. Une lettre du poète, datée du 13 mai 1936 m'a confirmée dans cette hypothèse. La Muse est pour lui cette faculté de décider si l'on accepte ou non le « transport » ou encore l'attraction exercée par l'enthousiasme et le mot sur l'élaboration du poème. Cette intuition particulière guide le poète à travers la forêt de symboles. Élément lucide, sauveur de la dignité poétique, elle contrebalance l'élément imprévisible, indépendant de toute condition rationnelle que nie Valéry parce qu'il rabaisserait le poète au rang d'un simple médium. André Fontainas est convaincu du concours de ces deux éléments, l'un subconscient, l'autre intellectuel, dans la composition des poèmes. Ici, peut-être cette allégorie correspond-elle aussi à un concept moral : celui du « sens de la vie » qui lui permet de retrouver toujours, sous les nuages de l'heure, la permanence de la joie, de la beauté.

J'ai fait remarquer déjà chez lui cette habitude de doter un même concept, exprimé par une représentation éloquentement physique, à la fois d'un recours intellectuel et d'un recours moral. Cela tient sans doute à une sensible équilibration des forces vitales, à une somme de santé globale qui rend aisés et directs les échanges entre ce que j'appellerais « les trois règnes de vie humaine ». Ici, la femme se mêle *étroitement* au discernement poétique, le discernement poétique à la sagesse morale.

Il exprime aussi dans le poème « Cariatide » par les mêmes accents de la vitalité délivrée, une philosophie analogue à celle de « Devant la Mort » :

Arrache-toi, Vivante ! à l'emprise des morts
(*Cariatide*)

Délivre-toi du deuil et des fantômes vains !
(«*Devant la mort*», Récifs au soleil, p. 49.)

Dans « Cariatide », il ne considère plus, comme ses prédécesseurs, la terza rima comme une unité de sens en même temps qu'une unité rythmique. Ne posant qu'un arrêt léger à la fin de chaque strophe, il ne craint pas de mener à travers trois strophes une apostrophe chargée d'incidentes. Il y pratique le rejet en toute liberté. La structure rigide et hautaine à l'origine de ce mètre a disparu dans l'association de la syntaxe et de l'incantation, basées sur des périodes tantôt longuement balancées, tantôt ramenées, de façon inattendue, à la base stable du quatrain. Il y a dissociation totale entre la métrique et la structure des phrases. Cette tentative, cette réussite prouve qu'aucune forme strophique régulière ne peut entraver un bon poète. Toutefois Fontainas réservera toujours ce mètre aux traditionnelles pensées graves, à l'exhortation et à l'élégie.

Ce recueil nous offre une innovation, toute passagère d'ailleurs, dans la prosodie : un poème en prose rythmée. Déjà, « l'ornement de la solitude » pouvait être considéré comme une suite ininterrompue de poèmes. Ce qui est remarquable ici, outre cette ferveur d'accents qui nous rappelle certains passages émouvants de la « Vie d'Edgar Allan Poë » ou de « l'Ornement », c'est la très apparente réminiscence dantesque à laquelle cette forme convient particulièrement. Une figure d'inspiratrice, d'une hautaine et mystérieuse pureté gravit devant lui le chemin célesté et étend son geste de lumière (y a-t-il réminiscence des « Nuits d'Epiphanies » ?) vers les sonnets tout proches. Elle

le guide par un chemin bordé de tombeaux. Au lieu d'être des pécheurs, ce sont ceux de tous les hommes qui l'aimèrent et qu'il aima : son père, son fils, son maître, son ami ! Ici encore se continue l'idée d'immortalité déjà exaltée ailleurs :

Il n'est pas vrai que tout succombe et disparaisse ;
Nous sommes faits de ceux qui furent avec nous ;
En nous grandit leur joie ou gronde leur détresse
Essaim tumultueux en d'incessants remous.

... Mais, prodige ! à mesure que je m'incline devant vous, que pieusement je vous effleure, à mesure que je sens pénétrer en mon cœur, en mon corps, en mon âme le son ressuscité ou éternel de vos chants, n'est-ce pas que votre forme en vie à moi se substitue, ou n'est-ce moi, moi-même, qui vous environne comme d'un effluve, et vous absorbe et vous efface ?

... Votre image, d'autant resplendissante, Muse, Maître, Ami, ô mon Fils, ô mon Père, votre image, vos yeux, m'ont empl d'une totale ferveur. Vos chants mystérieux déterminent mes chants. Je suis ce que vous m'avez fait, aimés, divinisés et éternels !

Dans ces poèmes, il sépare moins qu'ailleurs encore le rêve de la réalité. Dans les principaux, le I, *Cariatide* et le V, ces deux éléments produisent un mélange troublant comme une moire dont la teinte réelle céderait insensiblement au jeu des reflets avant de se retrouver, inchangée.

E. — La Halte sous les Hêtres (1934)

André Fontainas reprend le chemin de la forêt qui recèle les dieux assoupis. Une large clairière s'est ouverte, où le feuillage tamise à peine la vive lumière du plein jour. Un instant, le poète se recueille dans la pensée des maîtres et des pairs vénérés. Entre les branches apparaît la blancheur du temple que cherchait le jeune poète des « Nuits d'Epi-

phanies ». Il surgit, tout proche, sur le roc qui l'isole, avec son fronton nu et ses murs troués. Ce temple mutilé mais immortel est frère de l'optimisme du poète, survivant aux outrages de la vie. N'y parviennent que les hommes pour qui Aphrodite a surgi de l'onde courroucée, que ceux qui dans la sérénité refusent leur esprit à l'étreinte d'un présent fugace et illusoire.

L'artiste revêt peu à peu cette attitude de parfaite contemplation en maîtrisant tous les secrets de son art.

L'âme du poète réalise donc le destin que lui forgeait la foi frémissante et rêveuse de sa jeunesse. A cette altitude le sentiment de son isolement l'atteint parfois, mais l'isolement pareil que connurent avant lui les ombres chères le reconforte. Pas davantage il ne craint la certitude d'être parvenu au dernier stade de la vie terrestre. C'est avec une totale sérénité qu'il le constate :

Tant d'autres, que j'aimais m'abandonnent. Je vis.

Leur forme s'est fondue au silence du temple.

Je les suivais. Je reste seul sur le parvis.

Aucune angoisse métaphysique ne l'obsède. Délaissant les formes passagères de beauté, son art s'empreint d'une sculpturale présence hellénique. Le soleil grec baigne d'une luminosité égale ces pages nombreuses où l'épigramme et le sonnet intellectuel alternent avec d'alertes et sensibles « Heures d'après-midi ». A travers les apports des âges suivants, diffusion à travers des techniques d'une complexité croissante de quelques principes moteurs, il a retrouvé ceux-ci, vers la simplicité desquels s'efforcent à nouveau les arts.

La perpétuelle aspiration jointe à l'exercice incessant de ses facultés critiques lui ont permis de déceler, sous l'effusion des présences quotidiennes et des constructions en série, le temple sûrement équilibré et le canon de Praxitèle ; au-delà des philosophies temporaires et vaines, la sérénité socratique à base de conscience.

Dans ce recueil, il y a de la joie pour les yeux, pour les oreilles, pour l'esprit et pour le cœur. Il ne craint pas de laisser pénétrer dans certaines périodes d'alexandrins un chant soutenu qui évoque Bach, Franck ou Beethoven.

Chaque poème répond à une vision synthétique du monde, de l'âme et de l'art. Je dirais même volontiers que, de poète « spécial » selon sa propre expression, qu'il fut, ce recueil le fait devenir un de ces poètes qui sont l'ami de toutes les heures. Il peut émouvoir, charmer, éblouir, apaiser. Avant de pénétrer dans le Temple, une halte suprême lui permet de contempler une dernière fois « les desseins de l'Univers » (1).

Sur le seuil, il se retourne pour contempler les jeux du soleil sur la mer, sur les feuilles, sur les passantes. Il le fait avec des oreilles sereines, des yeux qui ne cillent pas, un esprit que rien ne tourmente plus. Sa joie, exultante et vive d'elle-même dans les poèmes culminants des « Récifs au soleil » s'aggrave ici de retours et de réflexions. Les passions se sont figées et polies dans son âme comme de nobles statues. Je ne puis m'empêcher de songer, en évoquant cette attitude faite d'omnipercution et de maîtrise du songe à celle de Victor Hugo dans « Les quatre Vents de l'Esprit ». Qu'il me suffise de citer quelques strophes de « Promenades dans les Rochers » où s'épanche en larges vers apaisés son ample compréhension de l'univers :

Dieu ! Que les monts sont beaux avec ces taches d'ombre !
Que la mer a de grâce et le ciel de clarté !
De mes jours passagers que m'importe le nombre :
Je touche l'infini, je vois l'éternité...

... Béni soit qui me hait et béni soit qui m'aime !
A l'amour, à l'esprit donnons tous nos instants.
Fou qui poursuit la gloire ou qui creuse un problème !
Moi, je ne veux qu'aimer, car j'ai si peu de temps !

(1) « Confession d'un poète ».

... Ma voix s'élève aux cieux, comme la tienne, abîme !
Mer, je rêve avec toi ! Monts, je prie avec vous !
La nature est l'encens, pur, éternel, sublime !
Moi, je suis l'encensoir intelligent et doux.

Le recueil forme un tryptique : « Vers l'Azur », déjà publié en 1932 à la Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, « Ombres », « Thalasse ». Il atteste le retour définitif du poète au vers régulier. Il est curieux de constater quels obstacles il ménage à la compréhension dans certains de ses poèmes. Dans les « Récifs » la syntaxe s'était détendue jusqu'à la facilité d'accès d'un Hugo ou d'un Ronsard. Ici, les cordes de la lyre se tendent à nouveau. André Fontainas a jugé que l'ombre portée par les colonnes fait mieux apprécier leurs proportions et leur pur élan dans la lumière, car elle évite l'excès d'éblouissement qui empêcherait l'attention de se fixer.

De nombreux poèmes offrent donc un enchevêtrement de propositions qui provoque une perspective magique et sybilline d'images et d'idées. Son art reste d'une telle probité que je ne puis lui tenir rigueur d'avoir gardé dans ce recueil si personnel des procédés et des figures apparentés à Mallarmé et au premier symbolisme. Tout son effort tend vers la densité. Au lieu de jouer de son art, comme tant d'autres, en virtuose prolix et heureux, il en garde un respect intransigeant. Je ne puis m'élever, fût-ce entre deux éloges, contre cet excès de métier qui prive le soleil de l'imprévu de son étincellement, la joie d'une partie de son exubérance. Il travaille en vue d'un effet de perspective à longue portée, et non pour parvenir à une beauté éphémère.

Dans les poèmes de « Vers l'Azur », il fait naître au creux de la forêt les sources, les nymphes et les statues. Parfois, une présence féminine plus réelle nous fait souvenir de son amour et de sa tendresse paternelle. Les sentiments qui fusaient spontanément dans les « Récifs », qui s'énonçaient

en toute simplicité recueillie dans « Lumières sensibles » deviennent ici inséparables d'une vision plastique. Le poète a acquis un sens du relief et des proportions rigoureuses qui ne faisait encore que naître dans la manière plus floue et picturale des « Récifs ». Il assimile des notions fournies dira-t-on par la pratique du burin et du ciseau. Nul doute que Rodin et Bourdelle n'aient à ce moment retenu la méditation de cet aquarelliste. Je n'en donne pour exemple qu'un poème comme « Sur la Plage » où d'un point fermement modelé et pétri de lumière, il suscite une silhouette souple et déliée sur un fond d'azur :

Cheville nue, onyx enrubanné d'écume
Scintillante qui glisse autour de ce roc dur
Fixé par ton orteil au sable, et d'où s'allume
Tout un corps immobile étiré vers l'azur.

Cheville nette, nœud de chair flexible, emplie
Par une courbe brève et drue, à la fierté
D'un pied calme l'élan par tes jambes se lie
D'un vertige éperdu dans tes yeux suscités ;

O nerveuse cheville en qui frémit l'ivresse
D'aspirer près des flots les effluves du ciel,
L'air sensuel te frôle, et pâme, et te caresse
Comme la mer s'apaise à ton contact charnel.

Les seins aigus, les mains aux cheveux, qu'éparpille
La brise douce, avec ton visage si beau,
Tes hanches, tes genoux, gloire vraie ! — et cheville
D'où ta splendeur s'embrace et brûle, cher flambeau !

Pour les mêmes raisons de conscience, de respect de l'art, il a repoussé tous les moyens dont il jouait autrefois avec une dextérité si inépuisable : les jeux d'allitérations, d'assonances, les variations de refrains. Sa musicalité, plus proche de celle des musiciens classiques s'appuie davantage sur

la période musicale que sur le jeu tout moderne des polyphonies. A la lecture à haute voix, les poèmes se présentent davantage comme une suite de périodes que de strophes régulières. Le rythme tour à tour étiré et ramassé a perdu tout syllabisme, base ordinaire des vers isométrés. Il évite avec soin les procédés systématiques tels que les contrastes, qu'ils appartiennent à la phonétique ou à la rhétorique. Celle-ci apparaît toutefois davantage. Il conserve une habitude de sertir le mot et acquiert celle de mettre en valeur un vers ou un membre de phrase. Certains poèmes renouvellent les tendres et galantes déclarations des « Récifs », cfr.

... Le monde où tu n'es pas est laid, triste, désert.

(*Absence*, « Récifs au Soleil », p. 66)

et

Tu passes d'un si preste pas ;
N'est-ce, ô vergers, qu'un songe ?
Et l'ombre est lourde qui s'allonge
Sur l'herbe où tu n'es pas.

(*Vision*)

Car jusqu'aux portes du Temple, l'accompagnent les suavités de la terre et de l'amour humain.

Les Ombres. — Voici que l'ombre de la pensée s'étend sur son front. Il évoque de très personnelles angoisses, des souvenirs si lointains que personne ne les partage plus avec lui, les certitudes qu'il possède. Entre les pures et graves élégies où son tranquille fatalisme social et humain se mêle à son idéalisme intellectuel paraît de temps à autre la volute d'un sonnet mallarméen, d'un poème dont le symbolisme élargi retrouve un écho des « Estuaires d'Ombre ». Mais la métaphore d'elle-même se dénoue.

Une altitude égale subsiste dans des poèmes dont la pensée s'équilibre au vêtement symbolique : des poèmes comme « *Le Chevrier* », « *Le Pêcheur* », « *La Mer* ». Il conserve les habitudes anciennes de l'apostrophe, de l'épithète isolée

en tête du vers, de la périphrase recherchée, mais de goût sûr, du passage insensible, malaisé à déceler de métaphore en métaphore. Mais on retrouve, amplifiées, les habitudes hugoliennes signalées dans les « Récifs », de l'énumération des verbes et des adjectifs, qui contribue à donner à la poésie une tournure d'éloquence.

Il est peu possible de séparer, dans cette œuvre le fond de la forme, non parce que, comme dans les « Nuits d'Épiphanies », l'une est très adéquate à l'autre, mais parce qu'elle en est le vêtement inséparable, parce qu'on n'entrevoit plus du tout la soudure entre l'une et l'autre. Ceci fait comprendre d'ailleurs le reproche indirect adressé par Fontainas à ceux qui enseignent la beauté du style isolé de son objet. « Les Ombres » constituent une sorte de chemin creux sur la pente qui mène au promontoire. Une dernière fois le poète retrace sa vie partie de l'éclatant espoir et ne traversant les épreuves que pour s'acheter le droit de parvenir à la lumière. C'est aujourd'hui que « son désir est plus paisible que le mer ». L'hermétisme des poèmes des « Ombres » n'est plus qu'un souvenir. La fierté de sa vie se fait jour dans cette « Prière » que le rythme de onze syllabes alentit religieusement.

De quel haut rêve n'aurais-je trébuché ?

Et voici la « Méditation sur le seuil » dont l'ampleur inégalée nous ouvre sa conscience entière. Il y fait un usage tout personnel de la terza rima. Alors que dans les « Récifs », dans « Allusions », il l'assouplissait par le roulement continu d'une triade à l'autre, cette fois, ce roulement même, il le morcelle à son gré sans plus tenir compte non seulement de la fin de la triade mais de celle du vers. Il semble éviter avec soin toute concordance entre la phrase grammaticale et la triade, sauf lorsqu'il veut marquer l'arrêt total du sens par une sorte de point d'orgue. Il montre par là combien le vers régulier, la strophe régulière entravent peu un poète accompli dans l'expression complète

de sa pensée et illustrent par avance des considérations sur le vers contenues dans sa « Confession » (chapitre IV : « L'inspiration et la rime »).

La vigueur de l'inspiration en écarte toute obscurité formelle. Les derniers voiles de la pensée s'évanouissent devant l'apparition de ce sanctuaire de la connaissance que l'on pénètre à pas lents et éblouis, à « l'heure éternelle » (1).

Toute l'attention au recueil peut être concentrée sur ce poème, un des plus noblement inspirés, des plus vigoureusement classiques de la vie moderne.

Thalassa : Ainsi, selon Xénophon, de la retraite des dix mille, saluèrent les survivants, la mer annonciatrice du salut. Le Temple la surplombe, équilibre humain survivant à tous les assauts, à tous les égarements passagers. Des jardins savoureux (car cette sagesse encore est sensuelle), des arbres l'entourent. Un violon élève vers lui son pleur fervent.

Voici toute la lumière conquise :

Aime, pense, comprends, sois confiante et ferme ;
Point d'envie ou de haine ; éprouver et savoir
Que la beauté de l'art et du monde renferme
En soi l'élan suprême et l'unique pouvoir

Par qui l'esprit humain s'illumine et grandisse,
Quel que soit le danger, un malheur, ton tourment,
C'est conjurer le dur destin d'un talisman
Qui plaît aux dieux et qui détruit le maléfice.

(*Le Talisman*).

en huit vers si chargés de substance morale dans leur éloquence simple et persuasive qu'on perçoit en les lisant comment le poète le plus avide de transcendante évasion peut rester le meilleur guide de ses contemporains, combien la

(1) « Des amis, y renonce-t-on ? des amis de la première heure ? Je rêve une heure éternelle ». (« Confession d'un poète »).

perception des vérités éternelles le dote de cette sollicitude profonde dont le monde, depuis ses origines, a besoin pour ne pas périr. En lisant des poèmes tels que « *Méditation sur le seuil* », « *Temple* », « *Le Talisman* », le lecteur retrouve un état tout proche de la prière. J'y retrouve quant à moi la ferveur qui rend si émouvants certains poèmes des « *Vergers* » dont j'ai longuement parlé et aussi l'idée essentielle des « *Nuits d'Epiphanies* ». Le talent a changé, l'âme reste la même : une âme de haute ardeur, autrefois nostalgique, aujourd'hui triomphante, se mêlant aux hommes avec une auguste familiarité.

André Fontainas est parvenu à ce stade de la pensée où le désir ne se distingue plus de la possession. Son esprit s'est fondu dans son symbole : l'élan robuste et la stabilité du temple grec.

Il a plongé aux réserves de toutes les connaissances et de toutes les croyances humaines. Son âme a franchi sans faillir tous les défilés de l'angoisse. Il possède des amitiés ferventes dont le nombre s'accroît dans la joie, de jour en jour. Sa vie baigne dans une ambiance d'heureuse tendresse. Mieux qu'autrefois, il sait tout aimer, tout comprendre et tout accueillir. Il vit loin des redoutables honneurs que dédaignait sa fierté. A l'âge où d'autres, ses pairs, sont captifs, il reste libre. A l'âge où la vieillesse les flétrit de ce dogmatique sentencieux à base de vanité et d'égoïsme inconscient, il garde l'âme ouverte à plus d'amour et de conscience de soi. A l'âge où l'effroi de la mort fait frémir leur conscience, où leurs écrits cherchent l'art de vieillir et de mourir avec grandeur... ou sans défaillance, il pénètre d'un pas égal dans les sphères sacrées avec un sourire où triomphe une éternelle jeunesse.

F. — Derniers poèmes

Depuis lors cinq ans ont passé. J'ai pu de 1936 à 1939 apprécier des poèmes. Certains d'entre eux ont paru,

notamment de délicieux « Rondels pour les musiciens » jeux fragiles et sûrs qui conquièrent les lecteurs de la *Revue Musicale*, « La vision de St Bernard » poème inspiré d'un tableau de Philippino Lippi. D'autres, plus marquants, attestent que le poète n'a pas fini de se découvrir. Mais en somme, ces poèmes ne faisaient que confirmer ce que nous savions déjà d'André Fontainas car ils accusent surtout l'érudition du grand lettré et l'aisance du virtuose des rythmes.

Le 14 novembre 1939, le poète m'annonçait que son volume à ses yeux essentiel n'attendait pour paraître que la bonne volonté d'un éditeur momentanément impécunieux. La guerre actuelle n'a pas amélioré cette situation si bien que je ne puis rendre compte d'un ouvrage encore inédit, que je ne connais qu'en partie.

Toutefois plusieurs des plus importants poèmes appelés à le composer ont été donnés au *Mercur de France*. Ce fait me permet de fournir quelques indications sur le recueil ainsi recommandé par le poète à mon attention critique.

Les poèmes « Les Dieux », « Un peu profond ruisseau », « L'Appel à la Déesse » nous montrent que le génie de Fontainas comme avant lui celui de Mallarmé, le ramène sans cesse à quelques questions essentielles. Ces poèmes affirment et renforcent l'expression de vérités partiellement conquises dans « La Halte sous les Hêtres », voire dans les « Récifs au Soleil », postulés déjà dans les éclairs d'optimisme de la « Nef désemparée ».

On ne peut dire pourtant que l'optimisme absolu soit la base de la pensée du poète. Stoïcisme humanisé plutôt, fondé sur l'acceptation de quelques vérités profondes qu'il renouvelle par l'ampleur et la magie de l'expression. La conquête de la sagesse et de l'art suprême, l'immortalité de la substance, voilà les thèmes graves et éternels de cette poésie dont la beauté plastique semble s'insurger contre l'appellation rébarbative de poésie philosophique. Rien de didactique en effet dans ces visions lucides, échauffées par

l'imagination, d'un peintre, rien que la preuve d'une sagesse sereine, toute personnelle issue de la contemplation des jours constamment balancés entre la joie et la tristesse et confondues ensemble dans une sorte de stabilité de mouvement.

Les Dieux (1). — Dans ce poème André Fontainas s'élève de la création aux choses divines par le canal de la pure intuition poétique. Le lien entre deux éléments est leur commune beauté essentielle car aucun thème philosophique ni théologique ne s'épanche en ces vers. Le ravissement de tous les sens s'accompagne chez lui d'un ravissement de l'esprit suffisamment symbolisé par des vers où la pensée nue et pure se détache de la vision touffue d'un éternel été. Déjà il avait surpris les dieux dans la forêt des « Récifs ». Ils s'étaient animés pour lui désigner sa voie. Aujourd'hui, il a vu de ses yeux le seul temple où l'on puisse communier en leur âme, la Beauté classique. Sur les pentes fleuries du promontoire où l'a mené son incessant pèlerinage, le poète au déclin de sa vie terrestre sent s'alléger le fardeau de son rêve. La lumière rayonnante de l'esprit l'entoure et, attentive le prépare à la Révélation. L'extase s'empare de lui. Les dieux grecs dont la sagesse régit encore la morale humaine lui apparaissent avec netteté. Ils n'ont plus les yeux clos mais « de frais visages, des fronts paisibles, des yeux fulgurants de présages ». Dans ces yeux, le poète lit la raison de toute misère et toute grandeur, l'Avenir, que le présent prépare et conditionne. Le fluide de leur sagesse immortelle, il en sent l'épanchement immense et minutieux dans les lois qui mènent le monde.

La sagesse exhalée d'eux, (le soleil), est la puissance au fond même des désespoirs, contenue dans les tombeaux et dans les symboles du renoncement car toute vie jaillit de la mort.

(1) M. F., 15 octobre 1938.

En se défaisant, une vie permet que d'autres s'érigent. Et cette sagesse si grande, dans son flux abîme les menues résolutions, les fragiles orgueils des hommes, basés sur les biens et les jouissances de la matière et de l'ambition.

Parfois la hautaine voix de la sagesse punit les hommes futiles coupables de l'avoir méconnue. Et c'est un déferlement de désastres que le poète, toujours visuel et épris de la splendeur solaire, figure par une tempête hivernale. Mais ceux d'entre les hommes qui reconnaissent les vraies lois assistent impassibles, à l'avalanche purificatrice. Car ils savent que même lorsque la sagesse s'est retirée de la terre en proie aux forces mauvaises, un dieu reste aux hommes de bonne volonté : l'oubli qui permet la longue attente d'un renouveau.

Ainsi, la sagesse antique, qu'il croyait autrefois rencontrer en de rares moments de conscience inspirée, le poète la possède à jamais. Son unique et dernier regret, c'est de voir que le monde entier ne partage pas sa connaissance. Nous pouvons donc dire que le poète atteint ici le sommet de la sérénité et qu'il s'élève jusqu'à la prescience de l'éternelle humanité sans cesse ballottée de la sagesse à la démence, de la paix à la guerre, et du mal au bien.

Sa date (été 1938) donne un prix de plus à cette vaticination digne du prophète Victor Hugo.

Une suite de 6 sonnets séparée en deux par une pause de longueur égale suit ce poème de haute valeur intellectuelle : « Un peu profond ruisseau » que l'auteur intitule à juste titre : Méditations. Sept méditations dans lesquelles le poète tente, à la faveur d'une révélation intuitive, de ressentir le climat vierge de l'éternité. De plus en plus, sa poésie prend tournure de méditation. Point de déclaration d'une philosophie sommaire et agressive : les conclusions d'une expérience à demi-humaine, à demi-mystique, car la poésie elle aussi est un mysticisme. Cette série de poèmes atteste que son auteur est en possession d'un parfait déta-

chement intellectuel de la vie, tout en gardant avec elle par toutes les fibres de son cœur et de sa chair.

Dans le premier sonnet, il conçoit la mort comme une paix active et dévorante qui abolit l'heure et l'espace de son action, l'opposant ainsi dans notre pensée à la notion statique qui nous est familière. C'est là une sorte de prolégomène à la philosophie dynamique qu'il se propose d'exposer.

Dans le second, il évoque les tortures traditionnelles de l'agonie. Nous songeons aussitôt à Villon et à ses contemporains, étreints d'une imaginative terreur de ces instants. Mais ces tortures n'existent pas pour le Sage car en lui, l'esprit qui domine la chair s'évade de l'incident personnel et transitoire pour concevoir en toute paix « le libre essor de la substance ». Et cette libreté, contraire à l'étroit et sec déterminisme matérialiste est une ivresse pour le penseur. Ceci nous reconforte car nous prenons conscience ici que penser enseigne à mourir.

Le troisième sonnet, traduit en une profusion exquise et toute mallarméenne d'images la persistance de la Beauté de l'âme de celui qui un jour l'a perçue. Dans les 14 vers suivants, qui ne constituent pas un sonnet régulier, le poète définit la haute tâche du poète et du penseur : accueillir dans la ferveur de son âme le souvenir des morts, s'imprégner de leur grandeur et de leurs exemples, puis, le moment venu, transmettre à ceux qui en sont dignes ce faix de lumière.

Le quatrième sonnet. — Dans un perpétuel et infaillible élan, les heures belles succèdent aux mauvaises.

Le cinquième sonnet. — Quand il s'empare de l'esprit, le Vertige de l'idéal est plus puissant que tout ce qu'on peut lui opposer. Par contre, la mort « ruisseau sûr et lent » absorbe avec indifférence le faible et ses espérances mesquines. De ce poème se dégage une conclusion toute philosophique : « La mort est semblable à l'idée que nous nous faisons d'elle, elle est à la mesure de l'individu qui la représente. » Ainsi

apparaît en pleine lumière le large relativisme philosophique de Fontainas.

A la fin de sa vie il est confirmé dans sa foi par les vérités dernières qu'elle assure à sa vieillesse.

Le sixième sonnet. — De ce sonnet d'une puissante densité se dégage pleinement l'idée ébauchée à mi-chemin dans la Santé. La survivance des hommes par le souvenir existe indépendamment de ceux qui ont le devoir de le recueillir. C'est l'action morale des morts qui décide de leur survie. Ce poème s'associe au sonnet de la Halte intitulée « A un mort ». Confrontés, ces deux poèmes élucident parfaitement la pensée — restée la même — de l'auteur sur ce point.

L'OUBLI

Efface au vain décombe un homme enseveli
Si nul grand désespoir au tombeau ne l'évoque,

Si nul élan d'amour ne dresse vers le ciel
Le simulacre d'un visage ou d'une époque
Par lui vivante. Il meurt. Mais vivait-il, réel ?

Car si l'homme est de ceux qu'un grand désespoir, une nostalgie ranime par le truchement de la pensée, son âme vit dans le souvenir et l'action même des survivants, comme les cendres de Claes vivent sur la poitrine et dans les actes d'Uylenspiegel.

Généralisant ses conclusions le poète affirme comme avant lui Lucrèce et Ronsard (« La matière demeure et la forme se perd »)

« La substance perdue et la vie est en elle magnifiant ainsi le devoir d'une vie active par l'âme et par l'esprit. »

Ainsi, cette radieuse suite, diversement colorée par l'expression, reste-t-elle fidèle au souci permanent du poète : légitimer sa longue vie de héros des lettres. Il en est assuré : la fervente couronne d'amis, jeunes ou célèbres qui se pressent autour de lui, a déjà bu tout le rayonnement de

son âme et s'efforce humble mais inflexible de le rejoindre dans les sphères ardentes de la Contemplation.

Cette suite de poèmes tirait son titre d'un beau vers :

Un peu profond ruisseau calomnie la mort

de Stéphane Mallarmé inclus dans le poème « Tombeau » écrit pour le premier anniversaire de la mort de Paul Verlaine. Dans cette série, la philosophie de Fontainas rencontre celle de son maître : pour tous deux la mort a un caractère mobile et dynamique. Mais de quelle vigueur sereine Fontainas enclôt-il ses constatations, une vigueur à la Hugo, aggravée par la tension finale de la pensée, dans le dernier sonnet.

Écrit en août-septembre 1939, c'est-à-dire aux heures les plus graves de notre commune histoire, ce poème n'accuse aucun désespoir. Seule, l'ardente prière finale semble présager que, comme dans le poème des dieux, le poète redoute l'obscurcissement soudain de la sagesse des hommes, une image belle dans son allusive grandeur « ce jardin d'été désespéré » nous fait songer que pour écrire ce poème, André Fontainas a dû s'abstraire résolument des circonstances présentes et des préoccupations de son entourage. Ce long poème assouplit et élargit le thème de Thalasse.

Dans ce poème de la « Halte », Aphrodite surgissait de sa conque jaillie au ras d'un océan botticellien et, légère, dansante, envahissait de son prestige la terre des hommes. Il évoquait le bienfait rapide de sa présence, « l'ombre d'une ombre ».

Ici, après un état préparatoire, le poète retrouve, inchangée la Déesse qu'a conservée sa mémoire.

Il évoque les illusions, les tenaces et bienfaisants mirages qui, bien qu'irréels, l'ont guidé dans la détresse, le pressentiment de la voir surgir à nouveau sur le rivage. Il se double d'une ardeur spirituelle traduite en images de suave et classique sensualité. Puis, son orgueil, de sentir la part de

divinité qui est en lui s'émouvoir au souffle d'une approche complémentaire, réveiller en lui l'esprit créateur qui

Sonde le sol, le fend, fouille le roc qu'il creuse,
Et, plus haut, élargit sa gerbe généreuse...

Et c'est de nouveau l'heure automnale qui tente de noyer sous ses voiles le mirage sacré. Mais cette fois le poète se refuse à cette négation qui serait aussi une défaite. Il veut

tendre sa vie
Vers l'étoile promise, à qui cherche et qui suit.

et s'absorber dans une extase éternisée par l'inspiration.

L'ardeur concentrée dans l'âpre recherche l'aiguille vers une inquiétude plus haute et perpétue en lui l'image indispensable de l'Idéal. Aux portes du dernier savoir possible, le poète frappe d'un poing véhément. De cette proximité, sa sérénité s'assure. Il se voit parmi ceux qui ont franchi la porte du temple, et sur le parvis, il confesse solennellement son culte, sa sérénité durable, inébranlable, « la sève qui mûrit l'étincelle ».

Ce n'est plus le « feu qui tarit mais renaissant ». Une huile incessamment renouvelée entretient la flamme de la lampe. C'est mieux que l'assurance d'un renouvellement, c'est la certitude enfin acquise de la Durée.

* * *

La route que le poète, dans un moment de joie enflammée nommait simple et sûre s'arrête ici pour nous. Mais je sais qu'à travers les nuées d'un ciel tourmenté se frayent des sentiers inconnus. Des Alpes-Maritimes où il attend avec sa famille la fin de la tempête, le poète prépare une suite ininterrompue de messages.

Nous parviendront-ils ? Espérons qu'ils nous transmettront un témoignage plus haut encore de sa permanente sagesse.

ŒUVRE D'HISTORIEN LITTÉRAIRE

LIVRE II

L'ŒUVRE CRITIQUE

A

ŒUVRE D'HISTORIEN LITTÉRAIRE

Sa personnalité d'historien littéraire est en partie conditionnée par ses qualités de critique. Tant d'années de critique officielle au *Mercur de France*, une attention continue donnée aux problèmes de la création, rien ne pouvait mieux préparer un poète à sa tâche toute de divination, de comparaison, de synthèse autant que d'analyse.

Joignons à ces ressources une bienveillance naturelle envers les poètes et les artistes sincères, quel que soit leur rang, un don d'amitié et de dévouement qui va aux calomniés, aux méconnus, un respect de la personne humaine aboli chez les hommes d'aujourd'hui. Lui que nul ne devra défendre devant la postérité sait combien la mémoire des grands morts est chose fragile, à la merci des superstitions et des racontars. Presque toujours, une vérification s'impose. C'est pourquoi il ne craint pas, après beaucoup d'autres, de reprendre d'un bout à l'autre la biographie d'un écrivain aussi connu en France qu'Edgar Allan Poe, de suivre pas à pas l'étrange roman tant de fois conté de Verlaine et Rimbaud.

Il poursuit ces deux réhabilitations avec un parfait sang-froid de juge d'instruction, repoussant et réduisant sous le poids de sa logique les affirmations hâtives déduites par ses prédécesseurs d'indices tendancieusement élevés au rang de preuves.

« La Vie d'Edgar Allan Poe » monument de piété à la mémoire du grand frère d'élection de Baudelaire, réduit en poudre les traditions brodées par une époque puritaine sur les venimeux et grossiers écrits de Griswold. Pour cela,

Fontainas procède avec méthode et enthousiasme. Comme dans une plaidoirie, il nous montre la destinée exceptionnellement malchanceuse du grand poète américain. Maudit dès son arrivée sur la terre, né d'une mère abandonnée par un mari déclassé, orphelin dès l'âge de deux ans, recueilli par un homme dont l'incontestable bonté se lassa et se démentit à l'heure du plus grand besoin, égaré dans le milieu le plus aveuglément positif (le Nouveau Monde en formation), résolu à n'utiliser ses dons que de la façon la plus noble et réduit par ce désintéressement à l'éternelle misère, cruellement déchiré par l'hallucinante maladie d'une femme adorée oscillant pendant des années entre la guérison et la mort, enfin trahi et bafoué par ses amis, blessé par des conventions qui lui enlèvent de chères affections féminines, seules à adoucir la fin de sa vie de parcimonieuses douceurs. Et malgré ce martyr, quelle tendresse, quelle profondeur de sentiment chez cet orgueilleux génie ! Alors qu'il ne jouit jamais que d'une santé précaire, quel labeur pour nourrir sa famille, pour éviter les dettes ! Quelle constante volonté de justice dans ses critiques !

En déroulant devant nous la vie du poète, Fontainas réfute au passage les erreurs, atténue ce qui ne peut être réfuté par un argument suffisant. Car il se base sur ce principe juridique sainement compris et applique que « lorsque la culpabilité ne peut être suffisamment démontrée, le bénéfice du doute doit profiter à l'accusé ».

A cet homme doué de toutes les grandeurs et accablé de tous les maux, Fontainas oppose son « ami » Griswold, homme de lettres médiocre, soucieux de satisfaire un public puritain qui se délecte des pires ragots sur ceux dont la grandeur l'humilie au passage. Avec sa sincérité habituelle, Poe l'a critiqué, s'attirant une rancune dont il ne peut évaluer l'incalculable portée. Mrs Osgood, amie du ménage Poe, lui inspire un sentiment qui ne souffre aucune espèce de partage. Préféré à Poe, il se sent néanmoins humilié par son génie.

Les deux personnages présentés, l'historien énonce tour à tour et réfute les principales calomnies du « *Memoir* » :

1^o Griswold attribue à l'indélicatesse et à la grossièreté de Poe envers ses employeurs, voire même à ses excès de boisson, ses fréquents changements d'emploi.

2^o Dénonce sa totale incapacité à louer l'œuvre d'autrui.

3^o Accuse Poe de dipsomanie et de consommation régulière de stupéfiants, soit d'opium, de morphine, de laudanum.

Fontainas note tout d'abord qu'à part Ingram, presque tous les biographes de Poe se sont basés sur l'écrit de Griswold. Il faut attribuer cet égarement de l'opinion que Poe avait choisi Griswold comme exécuteur testamentaire. Cette preuve de conscience a longuement égaré l'opinion mais étant donné ce que nous savons depuis toujours de la personnalité du premier biographe, les contre-indications de Mrs Whitman et des médecins qui ont soigné Poe devaient suffire à faire comprendre que Poe avait connu en cela une dernière et posthume malchance.

En réponse à la première calomnie, Fontainas affirme que les lettres des directeurs de revue adressées à Poe attestent les rapports parfaits existant entre eux. Comment d'ailleurs, ajoute-t-il, Poe, si scrupuleux dans son art et dans le reste de sa vie aurait-il pu se montrer indélicat, grossier ? Bien plus, nous avons une raison positive à attribuer à ces nombreux changements successifs : dans chaque nouvelle publication qu'il dirigeait il espérait, avec l'assentiment du propriétaire, donner une tournure plus artistique. Son espoir déçu, il tentait ailleurs un nouvel effort du même genre.

Incapable de louer autrui, Poe ne l'était certes pas. Fontainas a pris soin de ne rien ignorer de ses critiques dans les revues américaines, précaution indispensable aujourd'hui à toute étude sérieuse d'histoire littéraire. Dans ces ouvrages, aussi bien que dans « *Marginalia* »,

« Criticimus » ou « The poetic principle », il a rencontré des éloges sans réserve de Tennyson, Dickens, Washington Irving, Samuel Taylor Coleridge, Nathaniel Hawthorne et Longfellow. Tout au plus a-t-il oublié de louer Grinswold lui-même qui sans doute ne le méritait pas.

Quant à la dipsomanie, Fontainas reconnaît que comme la plupart des étudiants, Poe, dans sa jeunesse, s'adonna quelque peu à la boisson. Sans doute y recourut-il parfois pendant la maladie de sa femme afin d'échapper pour un temps à la persécution de ses épreuves. Mais alors que Grinswold et presque tous les autres biographes sollicitent les témoignages de son goût pour cette dégradante consolation, aucun ne cite les nombreux témoignages à décharge.

Bien des témoins nous révèlent qu'il vécut au moins de longues périodes de sa vie dans la sobriété totale.

Ernest Laucrière accuse le côté pathologique de l'œuvre de Poe et d'autres biographes font allusion à son déséquilibre.

Pour se sentir déséquilibré, Poe, plongé au sein d'une noire misère matérielle et morale, n'avait nul besoin de boire.

Fontainas nous communique la liste complète, classée par années, des œuvres de Poe. Si nous envisageons d'une part leur nombre imposant, d'autre part la courte vie de l'écrivain, les tributs fréquents payés à la maladie, le temps consacré aux dévorantes besognes alimentaires et aux soins à sa femme malade, nous pouvons nous demander quel temps lui restait pour s'adonner à l'alcool et aux stupéfiants. La qualité de ses œuvres, écrites avec une remarquable logique, un esprit de géométrie d'une extrême lucidité, dépourvue de la moindre faiblesse de pensée ou de technique contredit nettement cette supposition.

De toutes les calomnies, où il entre toujours une part si minime soit-elle de vérité, Fontainas n'a pas fait justice de façon absolue et intransigeante. Bien mieux, il a fait la part du feu, telle qu'elle devait être faite. C'est pourquoi

son ouvrage si probe et si juste de ton mérite lui aussi l'épigraphe de Mallarmé (1) :

Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

Verlaine-Rimbaud :

Ce qu'on présume de leurs relations, ce qu'on en sait.

Dès le titre, Fontainas fait part d'une intention parallèle à celle qui a motivé la publication de son ouvrage sur Poe : sarcler ce jardin d'erreurs qu'est la vie des grands hommes et n'y laisser que l'herbe saine des faits, ici à la fois insuffisants à ternir et à exalter exclusivement.

Ici encore il dénonce le manque de sang-froid critique des biographes, la malignité tisseuse de mensonge d'une tradition étayée sur de fragiles présomptions.

Deux faits ont suffi à convaincre le monde du caractère immoral des relations des deux poètes :

1° Le caractère exceptionnel de leur amitié.

2° L'insouciant fanfaronnade des deux amis.

L'inélégante accusation des parents de Mathilde et la maladroite mention faite par Verlaine de ce grief au cours du procès achèvent de suggérer une certitude aux esprits bornés. Fontainas fait observer que l'accusation des Mauté avait un but : obtenir au plus tôt le divorce entre ces deux époux si mal assortis où le mari avait le maximum de torts.

De plus, Rimbaud s'était montré très désagréable pour eux.

Comme toute thèse, celle des détracteurs des deux poètes s'appuie sur des menus indices :

1° Le résultat de l'expertise médicale, considérée par la science actuelle comme incertaine.

(1) Sonnet écrit en 1875 à l'occasion de l'érection du monument Poe.

2° La répartition convenue entre eux de la correspondance (chez Verlaine les lettres martyriques, chez Forain celles concernant « le revoir »). Fontainas trouve normal, avec tous les esprits droits, que Verlaine penseur ait craint les indiscretes incursions de ses beaux-parents dans sa correspondance.

Cette disposition ne prouve nullement l'existence de relations immorales entre les deux poètes.

3° Le sonnet soi-disant « inversé » (1) (1872) publié dans les Œuvres posthumes de Verlaine (Messein, éditeur), Fontainas nie l'existence de cette sorte de sonnet. Quant au sonnet interverti dont il s'agit, Baudelaire avait cultivé ce genre avant lui. Ici l'expérience personnelle que Fontainas possède de la Création poétique sert le poète qu'il défend. En effet il oppose l'habitude qu'ont les poètes de convertir ce qu'ils tirent de leurs sensations pensées ou tendances particulières en un symbole de portée plus générale à la tendance analytique du juge et de l'avocat à prendre chaque mot au pied de la lettre.

Cette réfutation nous montre que seul un poète ou un fervent amateur de poésie aurait été capable de purifier l'opinion sur ce poème.

4° Alors qu'avec régularité tout le monde cite comme une preuve accablante la lettre écrite de Londres par Rimbaud à Verlaine après son abandon, personne encore ne s'est chargé d'en faire l'analyse morale. Fontainas relève adroitement l'argument central de cette lettre : « Nous revivrons ici bien courageusement, patiemment » et observe que cette promesse est bien peu attrayante pour la nature voluptueuse et sentimentale de Verlaine. Certes, si Rimbaud avait eu d'autres joies à promettre, à rappeler, ne l'aurait-il pas fait ? A la suite de cette démonstration Fontainas ne triomphe pas à la façon des apologistes naïfs. Il se borne à requérir

(1) COULON.

pour les deux poètes incriminés le bénéfice du doute. Il évoque même ce qui peut nous faire supporter l'idée de leur culpabilité : l'influence salutaire exercée par Rimbaud sur son compagnon encore encombré de préjugés bourgeois et desservi par un manque de volonté dont les effets, à la longue, auraient pu nuire à la qualité de son œuvre. De toutes façons, après la lecture de ce livre, nous ne pouvons rester convaincus de l'idée que la rencontre de Rimbaud ait été un mal pour Verlaine. Son péché, fût-il plus grand que ne le croit Fontainas, mérite bien l'épithète de radieux. Pour mettre fin à l'étude de ce que j'appellerai la littérature de combat, il est intéressant de mentionner que tout jeune, Fontainas défendit Zola attaqué par les symbolistes. (*Cravache*, dirigée par Georges Lecomte, depuis membre de l'Académie française). Ajouté à l'étude des deux volumes susnommés, ce détail atteste qu'en histoire littéraire, le poète se charge volontiers de redresser les torts. Sans donquichottisme ni forfanterie, il atteste en France la survivance des esprits illuminés par un grand cœur et par une raison lucide.

Je ne me livrerai pas à une analyse détaillée des autres ouvrages critiques de Fontainas. Son « Tableau de la poésie française contemporaine » est tributaire de sa critique du *Mercure de France*, à laquelle j'ai consacré un chapitre attentif et scrupuleux. « Dans la lignée de Baudelaire » est également un des fruits de son expérience critique. « De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry » tient note de ses éblouissements personnels devant l'esprit et les réalisations connexes de ces deux poètes.

Doué de l'esprit de synthèse, Fontainas excelle à découvrir les affinités qui rapprochent les poètes de générations différentes.

Il serait certainement l'homme le plus capable de mettre sur pied l'« Histoire générale de la Poésie lyrique » dont manque la France. Son esprit de généalogiste, son goût de révélateur et de justificateur s'attestent cent fois au

cours de ses chroniques. Dans cet ouvrage, il a repris sa dynastie de prédilection. Il m'a naguère entretenue de son dessein de publier chez l'éditeur parisien F. San 't Andrea une anthologie de la poésie française à travers les âges. Réalisé, cet ouvrage achèverait de nous édifier sur le goût à la fois raffiné et plein d'accueil du poète de « L'Appel à la Déesse ».

Enfin ses souvenirs qui complètent heureusement les écrits de même nature d'Edouard Dujardin, René Ghil, Gustave Kahn, Stuart Merrill, Albert Mockel, Ernest Raynaud, Henri de Régnier et Adolphe Retté ⁽¹⁾ présentent une vue lucide et exacte d'événements littéraires volontiers déformés par la légende. Conjointement avec les œuvres des poètes cités ci-dessus, je les ai suffisamment utilisés pour me permettre de négliger une analyse inutile et fastidieuse. Retenons que Fontainas, dans ces deux ouvrages se révèle plutôt mémorialiste qu'historien : il raconte des choses vécues selon son tempérament. Il n'affirme rien dont il ne soit sûr, ne se passionne pour aucune rubrique, et ignore l'émoi partisan. Il évoque sa génération et les maîtres de celle-ci, c'est tout. Ce travail Fontainas ne le considère pas comme terminé car en 1939 il me faisait part de l'intention de donner une suite à ses souvenirs.

(1) « Mes souvenirs du symbolisme » (Paris, N. R. F., 1921).
« Confession d'un poète » (M. F., 1936).

B

CRITIQUE DRAMATIQUE

De 1908 à 1911, mû par la curiosité pour cet art, André Fontainas a assumé au *Mercur de France* la chronique des théâtres. Comme il n'a rien de commun avec l'homme de théâtre de cette époque, traditionnel jusqu'à l'usure en voulant paraître neuf, Fontainas, peu familiarisé avec la foire aux vanités a pratiqué une critique dramatique de poète et de penseur bien plus que de dramatique effectif. Si nous comparons cette critique à celles, simultanées, de MM. Adolphe Brisson, du *Temps*, Robert de Flers de *La Liberté*, C. Le Senne, du *Siècle* et même Henri de Régner du *Journal des Débats*, quelques observations générales s'imposent :

1° L'aisance du poète à discerner les valeurs durables du théâtre : la fantaisie originale de Sacha Guitry, Tristan Bernard « qui joint la grâce de Marivaux à la pétulance de Beaumarchais », la puissance tragique des « Corbeaux », de Becque, la haute tenue de l'Henry Bataille de cette époque.

2° Sa surprise à constater médiocre la mise en œuvre habituelle de conflits moraux dont il possède l'expérience, en particulier ceux qui divisent le couple et la famille.

3° Il applique à l'art dramatique la rigueur de son analyse poétique en dénonçant la platitude, l'indigence ou la désinvolture de procédés des dramaturges les plus aimés du public.

En somme, nous distinguons en lui surtout le dégoût du théâtre dépourvu de lyrisme. A ce sujet il existe une contra-

diction flagrante entre le goût du public et le sien. Au théâtre en effet, le public moyen goûte tout sauf le lyrisme.

Mais la conception aristocratique qui est celle de Fontainas s'exprime par sa préférence pour les pièces généralement considérées comme injouables et peu scéniques celles qu'on lit. Car le décor, avec sa réponse nette à l'imagination du spectateur, les costumes ou les acteurs eux-mêmes l'écartent des valeurs essentielles de la pièce.

De Hugo, il ne sous-estime ni « Hernani » ni « Les Burgraves » mais il préfère le théâtre en liberté. Son goût va aux « Erynnies » de Leconte de Lisle, au « Pierrot posthume » de Gauthier, au « Cor Fleuri » de Mikhaël.

S'il goûte peu le théâtre moderne, c'est que, comme l'éloquence, le théâtre s'est écarté de la poésie.

Cette rapide étude me mène donc aux mêmes conclusions que chacun des autres points de mon travail : Fontainas est un lyrique pur, un lyrique essentiel et toute sa personnalité s'ordonne autour de ce caractère prédominant.

C

CRITIQUE POÉTIQUE

Depuis 1919, André Fontainas consacre sa chronique du *Mercure de France* aux volumes de vers récemment parus ou aux rééditions d'ouvrages poétiques plus anciens.

L'étude de cette œuvre de vingt années, condensée dans le « Tableau de la poésie française contemporaine » nous renseigne sur deux questions essentielles : les principes et les goûts particuliers du poète d'une part, ses qualités critiques d'autre part. A la faveur de ces connaissances nouvelles, il nous sera possible de prendre une vue plus large et plus complète de sa personnalité.

Comme Henri de Régnier, Albert Mockel et la plupart des symbolistes, Fontainas a conscience de la dignité suprême du poète et de sa création. Cette dignité ne s'étaye pas sur des facilités triomphantes mais sur un travail ardu qui répudie la fausse spontanéité des bateleurs et la complexité superficielle des Byzantins. Il s'insurge tour à tour contre la négligence de Maurice Rostand, l'art trop imperturbablement égal à lui-même de M. P. Boyé ou Philippe Chabaneix.

Il prêche à tous le goût du travail difficile, et exalte chacun à la conquête de l'intégrité de son talent. Attentif, il débusque négligences, maladresses, chevilles là où le poète lui-même ne les soupçonnait pas. C'est parce qu'il sait la rareté des réussites totales qu'il s'efforce de donner aux jeunes le goût d'un effort fait de choix, de contrôle, de comparaison. Il leur propose des obstacles à franchir. Ainsi condense-t-il sa pensée à propos d'une œuvre de Fagus (« Clavecin »), le grand et farouche poète de la mort

et de la Divinité : « Celui qui fait profession de poésie doit s'efforcer dans tous les genres, apportant le même soin au madrigal, au sonnet sans défaut qu'à construire un long poème. C'est la meilleure méthode pour le rendre maître du plus sublime des instruments. »

Cette recherche passionnée de la perfection du métier doit s'appuyer sur le goût. Entre deux écueils, il préfère à un autre prosaïque un vers un peu gonflé d'emphase et qui n'ait pas besoin pour chanter d'être mis en musique. Pour s'astreindre à ce labeur, il faut être comme lui convaincu de la suprême dignité de son art. Il ferme la porte aux amateurs par cette déclaration jaillie d'une noble intransigeance : « La poésie ne peut être ni une consolation, ni un passe-temps, ni une échappatoire ». Partant de ce principe il ruine tout espoir de création d'une poésie basée sur le didactisme. Il s'inscrit contre les desseins, heureusement dépassés par l'ampleur de leur génie, des poètes romantiques en affirmant que « la poésie ne doit point se soumettre à des théories ni viser à les illustrer » car « *la Poésie ne sert pas et c'est pourquoi elle est si grande* ».

La poésie ne peut donc être liée à aucune autre conception de l'esprit. Etant pure elle exige de ses servants une ingénue pureté d'intentions. Ils ne peuvent se servir d'elle pour développer des arguments, camper des personnages ou dérouler des péripéties.

Depuis Mallarmé d'ailleurs, la poésie suggère et ne décrit pas. Aussi la poésie d'un François Coppée, voire celle, ample et pourtant bourdonnante de sonorités de Xavier de Magallon ne pourront-elles le satisfaire.

« De la musique avant toute chose » mais aussi des images, des correspondances subtiles, des profondeurs hardies et parfois insondables de contemplation. Le poète peut se perdre en la poésie pour mieux la découvrir. Personne ne blâmera sa hardiesse car il est meilleur pour un poète d'échouer dans un grand dessein que de se borner à un médiocre.

Le poète doit donc être un chercheur hardi, tendu dans une perpétuelle attention exempt de toutes les corruptions qui menacent l'intellectuel de par le monde où il est le plus souvent contraint de vivre. Et il détermine les éléments nécessaires à l'éclosion de la poésie.

« Etre poète, c'est se soumettre à cet afflux souvent imprévisible avec la tâche grave d'y apporter de la mesure, de l'ordre, du choix, un équilibre. » Une fois encore voici affirmée la dualité de l'inspiration, élément subconscient, et du choix, opération qui exige tous les soins de celui qui s'y livre.

Comment concilie-t-il son goût du métier avec celui des sentiments graves et profonds, de la matière humaine à la fois palpitante et éternelle ? Il admet, il aime même que l'art soit parfois bousculé par l'élan poétique, par la ferveur combinée du cœur et de l'esprit. Ses idées concordent avec son art : rien d'apprêté, rien de sec ! Il réserve leur part à l'inspiration et à la technique, au sens et au son. Mais avant tout il prise la hardiesse de la pensée et l'adaptation à cette pensée de la seule technique qui lui convienne. Aussi écarte-t-il du rang des poètes, avec des conseils et le regret de tant de dons gaspillés, les disciples sempiternels des grands Rhétoriciens (je cite pour mémoire les noms de F. P. Alibert, d'André Berry et d'André Mary) qui tarissent leur veine poétique dans un raffinement de coquetteries désuètes mais ne semblent pas se douter que leurs Lais et Chantefables ne peuvent plus intéresser que les philologues ; les André Rivoire, Fernand Gregh et Ernest Prévost dont les muses faciles et mesurées débitent des poèmes construits sur le patron de la Tristesse d'Olympic.

Il avertit, met en garde les prosateurs, poètes d'occasion contre la différence capitale existant entre la poésie « régie par l'enthousiasme » et la prose « régie par la logique ».

Ainsi oppose-t-il le lyrisme indubitable de Lamartine et de Vigny aux compositions élaborées sous le contrôle de la prudence par Anatole France et Pierre de Nolhac.

S'appuyant sur ces rigoureux principes, il dénonce les tares les plus fréquentes dans la production actuelle : l'anecdoticisme poétique de Géraldy ou de Claude-Maurice Robert, l'esthétique de salon à la Rosemonde Gérard, le prosaïsme de certains poèmes de Pierre Lagarde et de Louis Brauquier, la facilité incontrôlée (M. P. Boyé : « Flore ou le langage des Roses ») le snobisme scientifique de Armand Varlet ou de Joseph Milbauer (Fer et acier).

Le lecteur peut se demander après une telle liste d'exclusives, quels sont les goûts qui orientent cette critique d'apparence sévère.

Avant tout, le poète doit être une sorte d'ascète car il ne peut s'arrêter à satisfaire les snobismes de son temps ou le sien propre. Plus la poésie est inactuelle, plus elle a de chance de survivre. Il estime d'ailleurs que même s'il n'a pas l'intention de les utiliser, le poète doit s'assimiler les ressources du métier classique. D'ailleurs soulignons que le poète ne suggère ses vues sur l'utilisation des moyens poétiques qu'aux artistes qu'il sent encore indécis entre plusieurs directions.

Ses goûts personnels le portent vers « ces poètes généraux qui sont les amis de toutes les heures », et il cite Homère, Ronsard et Hugo. D'autre part, il a des affinités plus particulières avec ceux des poètes vivants qui continuent Baudelaire, Mallarmé, G. de Nerval, ceux dont le travail, la réflexion autant que l'effusion spontanée de la sensibilité et de l'intelligence rapprochent de ces maîtres. Je citerai Henry Charpentier, André Bellivier, Jean Pourtal de Ladevèze, Guy-Charles Cros, Guy Lavaud, Marcel Ormoy, Pierre Camo. Raoul Boggie, Louis Maudin, Jean-Marie Guislain, Louis Brauquier. Il préfère à tout les savantes et ardues compositions où rien n'est laissé au hasard et qui sont « le visage le plus exact, le plus mesuré et par là même le plus nécessaire et le plus puissant de la sensibilité de l'auteur », l'œuvre en somme, où l'on s'exprime tout entier et que nul autre ne pourrait réaliser.

Aussi comprend-on qu'il préfère en soi l'art harmonieux à l'art-surprise. Qu'est en effet celui des Toulet, Carco, Derême sinon un fugace bouquet d'artifices en regard d'une durable et savante illumination ? Que pèse l'art des gentils baladins et des visionnaires intermittents auprès de ces poèmes qui sont le jaillissement d'une sensibilité humaine torturée, angoissée, enthousiaste, ou bien la poursuite acharnée, périlleuse, surhumaine d'une façon de comprendre neuve, plus hautaine et impérieusement nécessitée par une union plus profonde du cœur et du cerveau. »

Nous voyons par là que l'image de Mallarmé est restée dans l'œil de son fervent ami, mais celle d'un Mallarmé dont la noble faculté poétique n'aurait jamais sangloté de s'interrompre.

Il sied de faire une part dans cet exposé à sa conception de la rime. Il reprend l'idée romantique, souvent délaissée à tort aujourd'hui, selon laquelle la rime, pour être vraiment riche doit présenter au lecteur une sensation inattendue. Elle n'est pas tellement un rappel d'harmonie qu'un élément de fraîcheur, de surprise. Il est donc nécessaire d'en soigner le renouvellement. Aussi faut-il éviter d'accoupler des termes analogues, tels que verbes, épithètes, etc.

Selon lui, le problème de la rime a été mal posé : loin de valoir par elle-même, elle consiste avant tout dans l'arabesque rythmique qui en lie les deux parties. Il ne considère pas l'emploi de la rime comme indispensable mais la propre expérience augmentée du retour à la rime de la plupart de ses contemporains et de Gustave Kahn lui-même le portent à conclure que « la maturité venue, c'est l'équilibre que l'on recherche, les propositions régulières et définies ».

Sans en préconiser l'emploi constant, il estime néanmoins que sans être une fin en soi, la rime est une incomparable ressource dont le poète fait bien de s'assurer, comme de toutes celles qu'offre son art. D'ailleurs, que l'on opte pour le vers libre ou le vers régulier, il est bon d'affirmer nettement son choix. Foin des demi-audaces et des demi-

régularités. L'art vrai ignore les concessions. De même dans sa chronique du 1^{er} janvier 1936 adopte-t-il une solution discrète et raffinée au sujet de l'allitération, moyen introduit en français par les langues germaniques. « A trop servir elle perd de sa valeur. Il convient donc, soit de n'y avoir recours qu'au moment précis où elle ajoute à la puissance ou à la beauté suggestive du vers, soit que l'on opte pour un usage constant, à la fondre au texte et n'en sortir qu'une modulation extrêmement prudente, quitte à la faire saillir dans les circonstances où avec vigueur elle frappera davantage l'imagination du lecteur. »

Mais de tout cela il conclut que les procédés doivent se fondre dans l'ensemble et qu'un choix délibéré et définitif n'est ni nécessaire ni souhaitable. « L'artiste fait les règles. Les règles ne font pas l'artiste. »

C'est cette large compréhension de l'art poétique qui lui permet de juger avec la même bienveillance courtoise les productions les plus éloignées de la sienne par leur essence et leur esthétique. Il ne laisse toutefois jamais ignorer ce que son jugement préfère rencontrer. A propos de « Zodiaque », un charmant jeu d'esprit de Tristan Derème, il affirme : « Badiner est dangereux en poésie si l'on n'y fait tenir aussi et si l'on n'y dissimule quelque passion, un amour, de la souffrance. » Ceci achève de nous édifier sur la gravité incluse pour lui dans l'idée de poésie. Au début de mes travaux sur Fontainas, amenée par une lecture de Valéry à l'interroger sur l'inspiration, il me répondit en ces termes qui nonobstant ses préférences personnelles attestent une vaste compréhension de l'art poétique dans ses manifestations les plus diverses :

« J'ai horreur, en toutes choses, du dogme, de la règle proposée ou imposée. *Je crois à l'infinie variabilité de la pensée et du sentiment humains.* Valéry mathématicien, est porté à croire que chaque problème ne doit admettre qu'une solution ; je crois que jamais en art, en poésie, la solution ne doit et ne peut être la même deux fois de suite sans quoi

elle serait superflue et inintéressante tant dans l'ensemble que dans les détails.» Son relativisme de critique rejoint donc le relativisme de sa pensée créatrice.

Cette constatation nous permet de croire que Fontainas témoignera aux poètes véritables le même degré d'attention et d'estime. Son profond amour pour la poésie sont garants de sa pénétration et de sa probité.

Sans aimer d'instinct l'art surréaliste, il ne s'est toutefois pas permis de le négliger ni de le déprécier. Sans humeur, il a déchiffré ces chaos volontaires. Chez ces écrivains, constate-t-il, l'inspiration, l'élément subconscient qui introduit dans l'œuvre le risque grandiose est seul exprimé. La composition, si elle existe, est tout involontaire. Après quoi il met en garde la génération actuelle, fortement marquée par le surréalisme des années 20 en signalant que « c'est une erreur de croire que le trouble de l'âme ne s'exprime que par la confusion des images et dans des phrases désordonnées ».

En affirmant que l'écriture automatique offre un trop grand disparate dans ses résultats, il réagit uniquement contre les excès qui tendent à dénaturer la poésie. Ceci entre dans le cadre de sa doctrine de la poésie, composé d'inspiration et d'art, d'ingénuité et de science parfaite de la langue.

Libre de tout préjugé d'école et de culture, Fontainas se plaît à exalter ou à restaurer dans l'opinion la valeur d'œuvres dont les historiens littéraires s'entendent à souligner les carences et les imperfections. Le 26 janvier 1937, il m'écrivait son admiration pour « Andromède » de Corneille, « si décriée par Voltaire et par les pédagogues », selon lui « chose admirable, féerie gracieuse, tendre, touchante et magnanime ». Dans « Suréna » il découvre des vers prodigieux et des scènes fort belles entre tant de puérités ou de gaucheries inexplicables. A propos d'une réédition de l'œuvre de René Ghil, il assure que la « semaine » de Du Bartas « contient plus de beautés poétiques, au moins

d'expression, qu'on est accoutumé d'y consentir ». Voilà des vues personnelles, et qui ne sont pas entachées de cette lassante recherche du paradoxe à succès qui caractérise aujourd'hui tant de critiques.

Ses chroniques abondent en maximes lapidaires, en généralisations heureuses, en identifications infaillibles des secrets de chacun.

Ainsi, à la suite d'impressions sur quelques recueils de femmes de Lettres, il analyse le talent féminin. Selon lui, les femmes n'échappent presque jamais au champ de leurs expériences personnelles. Les femmes poètes sont plus uniquement instinctives que les hommes. C'est ce qu'il note par cette formule : « Le sens des femmes est encore tout mêlé de leurs sens ». (M. F. tome 202).

De plus, « un talent de femme ne va presque jamais sans la préoccupation de le montrer » (tome II, 1921, à propos des « Forces éternelles » d'Anna de Noailles). Mais, ajoute-t-il, finement, combien d'hommes sont femmes sur ce point ». Quant à Anna de Noailles, dont il subit le charme sans en être aveuglé, il la nomme « phénomène poétique » ce qui rend à merveille l'impression de cette source jaillissante de poèmes inachevés qui s'échappait d'elle. De Péguy il dit qu'il a confondu les domaines de la poésie et du roman. Quant à Francis Jammes, qui « oublie parfois d'être lui-même par affectation du jammisme », il semble avoir réussi ce que d'autres poètes avant lui ont tenté : « Extraire des choses le sens poétique de leur attitude coutumière ».

Aucune intention, aucune réussite de détail n'échappe à ce critique mesuré et bienveillant à l'art véritable. Pas à pas il a suivi certains poètes, les éclairant sur leurs habitudes mauvaises, leurs manies passagères, découvrant leurs recettes et leurs secrets. Ainsi trouve-t-il dans la « Sapho » d'André Bellivier, un secret d'harmonie : le repos de la voix sur la muette médiane du vers :

Le soir monte. L'île, lotus, s'épanouit.

Jamais, même envers les plus grands, Fontainas ne pratique la critique uniquement laudative des poètes vivants parce qu'il est convaincu que jusqu'à l'heure de sa mort, l'artiste est perfectible et que le rôle du critique est précisément de l'aiguiller vers sa perfection.

Avec quelle ferveur il se subordonne au poète qu'il lit, au vrai talent qui se cherche et s'égaré passagèrement comme à celui qui s'affirme. Il ne part d'aucun dogme. Bien plus, loin de partir du critère de sa propre esthétique, il juge de l'œuvre d'après le dessein de l'auteur. S'étant efforcé de retrouver les sources d'inspiration de chacun, il parvient au cœur de l'œuvre qui s'ouvre alors miraculeusement à son introspection.

Le 25 juillet 1936, à l'occasion d'un échange de vues à ce sujet, le poète identifiait son idéal du critique à Baudelaire dans son « Hugo poète et son sens du mystère, Baudelaire critique sans pair, intelligent et sensible ».

Je joins à cette précieuse confiance la déclaration suivante, datée déjà de 1905, ce qui prouve que l'attitude de Fontainas à ce sujet a la stabilité de celles qui ont été délibérément élues :

« Les critiques s'imaginent qu'ils doivent être une sorte d'augures, prophétiques et impartiaux. Un critique est un Monsieur comme un autre à cela près qu'il prend la parole pour exprimer ses sensations, ses impressions, en tâchant de les raisonner de son mieux... »

En avril 1938 :

Le critique est un ami qui sait lire.

Nanti de ses pouvoirs d'ami (franchise, fidélité, compréhension profonde, indulgence) et de lecteur averti, quelle action n'exercera-t-il pas ?

Il considérera sans peine les réalisations les plus étranges à son esthétique. Il ne craindra pas de remettre en question les réputations éclatantes, quelles que soient leur justification.

De M^{me} de Noailles il déplore la négligence souveraine mais indigne de son génie, de Cocteau, l'insignifiance de métier. Par contre, lisons ses compte-rendus des œuvres de R. Boggio, M. Ormoy, Ph. Chabaneix, P. Camo, G. Lavand, nous trouverons sous la netteté courtoise de ses éloges mêlés de ses exhortations une attention ombrageuse, une susceptibilité à la moindre défaillance. Ses critiques sont bien les plus pures émanations de l'amitié. Avec un gré particulier il loue les réussites que rien ne rapproche des siennes, « l'humour mêlé de grandeur » d'André Salmon, le dessein si contraire au sien de Jules Supervielle « qui vise moins à séduire, à charmer qu'à « saisir » d'un bond quelque sursaut de l'intuition, à en circonscrire d'un trait l'image suffisante et ferme. »

Il ne craint pas, si l'occasion s'en impose, de revenir sur des éloges mérités par des ouvrages précédents. Chez lui, l'éloge premier n'engage pas et bien des poètes se sont crus autorisés par la maîtrise ou par la gloire à négliger leur perfectionnement qui ont rencontré ce censeur juste et vigilant autant que conquis à la célébration des réussites.

Toutefois son estime une fois acquise à un poète, il n'attribue plus aucun crédit aux accusations de plagiat ou de réminiscence mal assimilée. Ainsi défend-il Henry Charpentier, comme lui disciple de Mallarmé, accusé de valéryisme littéral par les critiques en veine de rapprochements par trop synthétiques :

« Qu'importent de telles réminiscences de hasard et des rencontres ! Vétilles ! Un vers vaut par la place qu'il occupe, l'intention qui l'anime, l'effet où il tend, non moins que par le son qui lui est propre. »

Et ainsi, découvrant, aimant, protégeant contre sa propre exhubérance la semence poétique qui germe et lève, sarclant le jardin trop touffu et surveillant la moisson géniale, André Fontainas, jardinier du Parnasse, justifie sa propre affirmation ! « La jeunesse reste en ceux qui sentent avec indulgence et comprennent dans la sérénité ».

SON RAYONNEMENT

Ayant vu à Paris le poète entouré d'un cercle d'amis à l'affût de ses publications et de ses jugements, puis ayant assisté, témoin exceptionnel, aux lectures d'œuvres inédites des plus jeunes à l'aîné attentif, j'avais pu de bonne heure reconnaître l'existence d'un tel phénomène. Toutefois je ne pouvais encore rien préciser de sa nature et de son étendue.

Aujourd'hui, je puis tenir compte, à côté de mes constatations personnelles renouvelées, de témoignages de MM. Nicolas Beauvuin, Raoul Boggia, Maurice-Pierre Boyé, Philippe Chabeneix, André Chardine, Henry Charpentier, Marc Chesneau, Maurice Carême, André Guibert-Lasalle, J.-M. Guislain, Henri-Philippe Livet, Paul Lorenz, Touny-Lérys, et de M^{mes} Marthe Boissier et Claude Fourcade.

Comment définir ce rayonnement ? Toute école poétique suppose un crédo commun de principes philosophiques, d'esthétique et de métier. En ce sens, Fontainas n'est le chef d'aucune école. Après la récente disparition d'Henri de Régnier, de Viélé-Griffin et de Fernand Hérold, André Fontainas est avec M. Albert Mockel, le dernier survivant du premier symbolisme. Bien qu'aucune profession de foi n'eût engagé son avenir, en cette germination brouillonne des années 1890, il n'a composé aucun manifeste. Chose remarquable encore, ses premiers écrits critiques paraissent en 1928 alors que déjà son œuvre personnelle est arrivée à maturité. Il ne s'agit donc pas de l'imposition d'une doctrine personnelle nettement définie.

Fontainas est toutefois un des derniers représentants d'un mouvement qui a ouvert des voies nouvelles à la poésie appauvrie, son art en présente des dernières consé-

quences possibles déduites avec une inébranlable fermeté d'inspiration.

D'autre part, il est apparu aux Jeunes comme un critique doublé d'un poète en pleine réalisation. L'expérience de l'un semblait la caution la plus sûre de l'autorité de l'autre. Aussi fut-il écouté avec respect. Ajoutons quelques traits à ces lignes générales de sa physionomie intellectuelle. Traducteur d'anglais, critique d'art, il se délecte des productions de toutes les disciplines. Epris de la poésie chinoise, grand liseur de nouvelles et connaisseur en l'art de conter, il se montre friand de musique *a capella* et suit avec attention l'effort de plusieurs compositeurs contemporains. Rien de beau n'échappe à sa culture si personnelle et volontiers communicative. Disert, il partage avec tous ceux qu'il a élus pour amis les trésors de son érudition et de son merveilleux don d'admirer. Sa conversation, sa correspondance sont un enchantement qui transporte l'interlocuteur vers les zones les plus élevées de l'esprit avec une aisance qui tient du miracle. Aussi rien ne semble-t-il difficile près de ce maître toujours dur pour lui-même, qui se meut avec aisance dans les servitudes ordinaires de la vie de l'artiste moderne. Il semble donc qu'André Fontainas ait hérité d'une part de ce magnétisme humain de la parole et du regard — toutefois moins ésotérique — que tous les symbolistes attribuent à Mallarmé.

Ainsi les derniers élèves de Liszt, même très différents de tempérament, ont-ils propagé dans le monde une part à la fois différenciée et fidèle de l'âme du maître.

C'est donc à la fois une leçon d'intransigeante pureté et une leçon d'accueil à la beauté que Fontainas réserve à son entourage. Aucun de ces poètes ne s'est laissé hypnotiser par ses réalisations au point d'étouffer sa propre originalité. Fontainas est lui-même trop fidèlement le disciple de Mallarmé pour que cette influence même ne se soit pas marquée en eux par son intermédiaire.

Il a transmis l'héritage à la fois immense et ténu du maître à des poètes tels A. Bellivier, H. Charpentier, Ch. Fourcade, J.-M. Guislain qui sans lui n'en auraient pu percevoir l'exacte valeur.

Complémentaire, le culte maintes fois professé d'Henri de Régnier a attiré vers lui la sympathie de M. P. Boyé. Sur chaque poète d'ailleurs, son influence se teinte d'une nuance particulière.

Le côté mallarméen de son œuvre a marqué des poètes qui sans lui s'en fussent uniquement référés à l'œuvre de Mallarmé, qui n'est qu'une part de son enseignement : je veux parler d'André Bellivier prédestiné à cette découverte. Mais sans lui, Claude Fourcade et J.-M. Guislain, venus du Romantisme n'eussent sans doute pas trouvé le moyen de décanter leur talent en formation.

M.-P. Boyé, Nicolas Beauduin, André Druelle ont été surtout induits à méditer sur l'élargissement des moyens poétiques de Fontainas après 1918. M. P. Boyé loue le « miracle de sa poésie par le retour à la tradition dans la *Halte sous les Hêtres* ». Nicolas Beauduin atteste que le « retour à Racine » de Fontainas a hâté sa propre évolution dans le sens d'une « union plus assurée de sens et de son » tandis qu'André Druelle accuse une tendance identique. Sur les poètes cités jusqu'ici s'est donc marquée une double et divergente influence : celle de Mallarmé et de ses traditions dont il est le légataire, celle de son art classique et visuel, réalisé dans sa plénitude dès les « Récifs au Soleil ».

Un autre groupe a été entraîné par l'exemple de sa technique raffinée. Ceux-là l'ont rencontré à l'aube de leur carrière. Je ne puis mieux faire à ce sujet que de citer le triple témoignage d'André Druelle, déjà nommé, et surtout de Marthe Boissier et Jean Pourtal de Ladevèze.

André Druelle définit : « Il m'a donné une sévérité plus grande à l'égard de ma spontanéité formelle, le désir d'un vers plus ramassé, d'une expression plus directe, d'un nombre précipitant plus sûrement le verbe. »

Depuis 1924, Jean Pourtal de Ladevèze assure n'avoir jamais écrit un vers qu'il n'ait ensuite soumis à son « bon maître ». Une critique serrée et minutieuse des détails lui a donné intégralement le métier poétique dont il dispose actuellement.

Enfin Marthe Boissier nous adresse le document à la fois le plus intelligent et le plus complet sur cette sorte d'influence. Depuis 1935, la poétesse, domiciliée à Aix-en-Provence, est en correspondance avec Fontainas.

Des fragments de ses lettres, qu'elle me cite au passage, reconstituent entière et sensible son action : tant de fois il lui conseille de fuir le banal, de n'écrire que des vers « pleins et nécessaires ». Nous voyons par là qu'en lui le goût du parfait ouvrier préexiste à tout souci d'orientation particulière. Il envisage la puissance d'un talent avant sa direction, qu'il laisse d'ailleurs au choix du poète.

Sur Paul Lorenz, à ses débuts surtout influencé par Valéry, il exerce une influence d'assouplissement. Et, ajoute-t-il, « il nous a rendus moins difficiles pour les autres et davantage pour nous-mêmes ».

Ainsi agit-il aussi — selon Philippe Chabaneix — sur le groupe de « l'Ermitage », particulièrement sur deux disparus, Marcel Ormoy et Georges Heitz qui, malgré leur jeune âge ont laissé des œuvres singulièrement pures.

C'est pourquoi tous les poètes cités dans ce chapitre possèdent, orientés dans un sens original, soit la méditation sereine, soit le sens aigu du mystère, soit la noblesse d'expression qui nous émeuvent chez Fontainas. Tous sont doués du même goût épuré, de la même conscience artistique appuyée sur un métier sans défaillance.

Tous sont poètes par la volonté comme par le don. Ils se connaissent, s'apprécient et sont unis par une ardente et sereine émulation.

Je pense pouvoir fixer la portée exacte de ce rayonnement en citant — mon expérience personnelle peut y souscrire

autant que mon simple jugement — cette phrase de Claude Fourcade :

« Chez lui nous trouvons compréhension et bienveillance et l'enseignement d'une sagesse précieuse. »

Différent en cela de Mallarmé, Fontainas, qui a définitivement nié le quotidien, apporte à ses disciples un réconfort humain. C'est ce qui fait le caractère singulier de son influence si souple que certains qui en reçurent les bienfaits en sont à peine conscients. Détaillée de la sorte, elle se présente tour à tour comme un magistère attentif et rigoureux dans les débuts, un dévouement discret et sûr au stade suivant, un tonique aux moments de lassitude des meilleurs.

D'instinct, elle revêt la forme la plus appropriée puis, se croyant superflue, s'efface peu à peu, jusqu'à se résoudre en une vigilante amitié dont les plus assurés et nobles poètes s'attestent en leurs témoignages honorés et exaltés.

CONCLUSIONS

Me voici parvenue à la fin de cette promenade critique à travers l'œuvre d'André Fontainas. Je n'essayerai pas — le temps n'en est pas encore venu — de déterminer la place de cette œuvre dans le cadre de la littérature française. Cette question d'histoire écartée, il me reste à dégager en quelques traits la figure d'André Fontainas telle qu'elle nous apparaît dès aujourd'hui, et telle qu'elle pourrait, selon toute probabilité, apparaître aux futures générations. Je dois avouer que malgré la chaude sympathie personnelle que j'éprouve pour l'œuvre dans son ensemble, elle risque fort de n'être pas appréciée d'un bout à l'autre comme elle le mérite.

Mallarmé fut en butte déjà aux assauts de plus d'une génération de critiques. Après avoir subi les quelques éclipses qui constituent les épreuves normales à l'immortalité, il restera comme le modèle des poètes idéalistes. Il sera considéré comme le purificateur providentiel de la poésie française.

On oubliera — ou plutôt on ridiculisera — ceux qui se prirent à son influence au point de s'emparer de ses propres procédés de réalisation. Comme toujours en pareil cas, on négligera de dégager de ses œuvres, les indices réels de goût, d'audace, voire les réussites que le génie personnel d'un poète pouvait seul faire éclore. On négligera de voir que certains ont poussé le credo de Mallarmé jusqu'à des conséquences imprévues de lui-même. On murmurera comme pour les malherbiens ou les ronsardisants, avec la même coupable et paresseuse conviction : « Fatras » ! On se souviendra davantage de son influence diffuse, qui laissa à toute une

génération ce goût inoubliable de la décantation, de l'approfondissement des sources de la poésie, une maîtrise particulière du mot, une lucidité totale dans la pensée et dans la vision : une armature particulièrement solide et ingénieuse de « métier poétique ».

Pour en revenir à l'œuvre de Fontainas, je pense que les « Estuaires d'Ombre » lasseront la perspicacité du lecteur futur qui se croira, comme l'actuel, volontiers mystifié, qu'on relèguera les « Vergers » et les « Nuits » parmi la production éphémère d'une décennie, sans se soucier de leurs grandes qualités personnelles. Les premiers recueils d'Henri de Régnier, les « Fastes » de Merrill dresseront audacieusement à la proue du profil symboliste la fougue typique de leurs outrances, car l'histoire littéraire a tendance à se baser sur les plus extrêmes. Elle tient peu compte du goût personnel qui contient, qui mitige et généralise. Mon seul espoir à cet égard est encore que, l'écartant d'une place de premier plan, l'histoire littéraire n'attribue à André Fontainas entre 1890 et 1900 l'importance d'un du Bellay du symbolisme, aux côtés d'Henri de Régnier, car moins que lui il a d'éclat et davantage de sûre fermeté. Mais lira-t-on les strophes qui le prouvent, ou se contentera-t-on d'anonner l'opinion fixée une fois pour toutes par la plume magistrale du Lanson ou du Bédier de ce temps ? Une chose encore amoindrira ses chances de popularité. Fontainas ne s'est jamais soucié de systèmes et nul n'ignore que privé de son Manifeste, Du Bellay eût perdu une bonne part de son relief.

Il reste à l'historien la tâche de dresser contre l'oubli une synthèse de cette partie de l'œuvre, c'est à dire de grouper des pages anthologiques où s'édifierait la curiosité. Si un jour je puis m'acquitter de ce travail, je n'hésiterai pas à le faire. Il se justifierait par l'accent éternel de ces pages qui rangent la nostalgie complexe et cruelle de la fin du XIX^e siècle parmi les sentiments classiques.

Je regretterais d'autant plus cet oubli que je considère l'œuvre entière du poète comme dépendant d'une seule

intention, d'une seule courbe où les détails s'intègrent toujours avec le souci quasi prophétique de l'harmonie totale. En somme, elle nous déroule l'histoire réconfortante et merveilleuse d'une aspiration. Pour un esprit qui s'est sur elle longuement penché, cette histoire, telle que je vais la résumer, confine à la légende.

André Fontainas est né possédé de cette curiosité divine que toute son enfance entretient miraculeusement.

Un concours amical l'alimente et l'organise. Une femme lui ouvre de pathétiques chemins de rêve et de désirs. Elle s'écarte de sa route mais grandit dans son esprit jusqu'à se fondre dans ce Rêve révélé par la douleur et la réflexion, que toute son enfance appelait sans le connaître. Déjà, au premier poème d'amour déçu que publie la *Jeune Belgique* se mêle la mystérieuse présence de désirs moins précis et plus éternels. Dès lors, le jeune homme robuste et joyeux de vivre a renoncé au siècle. Il devient l'errant, le chercheur en ce chemin de l'idéal que sa fougue vitale, exempte encore de détachement, parsème de chimères frivoles et décevantes. Une dissipation du cœur et du cerveau le livre, plus conscient, à lui-même. Il s'est égaré mais il ne se résout pas cependant au bonheur médiocre. Dépourvu de confiance en lui-même, il repart cette fois par une voie plus austère, sur les pas d'un guide sûr et parvient à une prescience enivrée que nous pourrions confondre avec une possession. Elle n'en est encore que le mirage précurseur. La souffrance vient. Le poète, pour empêcher qu'elle le corrompe, s'absorbe dans des méditations ardues. Du cœur de ces réflexions coule, encore confidentiel, le long du fleuve, son nouveau dessein : le détachement, le séjour de l'une à l'autre des escales que l'idéal ménage à ses adeptes, l'escalade hardie et successive de ces récifs... Il s'embarque sur la mer, parmi les éléments qu'il brave. La nef se démâte, les vexations multiples, le malheur !

Des contemplations neuves et un pressentiment font renaître son âme qui sombre. Le poète livre dans le silence

un long combat. Au cours de ce combat même, sa flamme chimérique s'est un peu épaissée. S'il sort vainqueur, ce n'est pas encore tout entier. A l'autre bout de la vie, une femme lui tend la main. Ce n'est pas une tentatrice : elle lui offre le bonheur humain qu'il avait dédaigné et dont plus que tous il a besoin pour asseoir la constance de son effort. Il est tel que son orgueil peut l'accepter : enrichi d'un poids de mystère et de ferveur. Elle l'attendrit, le reconforte et offre à son âme désormais paisible et lucide la perspective découverte du dernier chemin. Celui-là sera aisément franchi, car la Muse vivante ne le quitte pas, le suit des yeux, qui s'élève vers le temple éternel. Ce chemin s'est découvert à lui jusqu'au bout, tel que, dans la seule clairvoyance de la joie, il pouvait apparaître. « Il le suit sans détours. » Mais cette fois, il n'est plus le seul à l'atteindre : il est persuadé d'une foule de présences autour de lui. S'il parvient au temple que sa jeunesse s'assignait pour but, c'est parce qu'entouré, reconforté par la présence visible ou occulte de tous ceux qui ont tenté et qui l'aimèrent, et de celles qui suivent sa marche de leurs yeux tendres. Sa joie se répand en actions de grâces, en reconnaissances infinies. Il se sent, conquis tout entier à lui-même et il trouve pour chanter l'aspiration satisfaite, comblée dans sa plénitude, des accents aussi culminants que pour son espoir et ses désirs. Puis, parvenu au sommet de la félicité et à la compréhension totale des mystères de la vie et de la mort, il fait part aux hommes de ses découvertes et révèle aux meilleurs d'entre eux le contenu de l'immortalité.

Pour André Fontainas, la poésie est une activité puissante et éclairante, une perpétuelle tension dans l'élévation, et en somme un apostolat gratuit, et non l'acte d'écrire selon l'une ou l'autre conception superficielle de l'esthétique en vue de conquérir l'approbation de ses contemporains. Son aspiration, changeant de modalité n'a pas changé de nature : elle est toujours, comme autrefois « magnifier *symboliquement* l'esprit et le cœur de l'homme dans ses relations *exaltées*

avec ses semblables et avec la nature ». Chez lui, la nostalgie s'est muée en satisfaction sans que l'œuvre ait perdu en pathétique. En effet, la joie tardive enclôt toujours un monde de douleurs surmontées. Au milieu des satisfactions humaines, le poète, devenu une sorte d'ascète rayonnant, ne perd jamais de vue l'esprit.

On l'a accusé d'être peu humain. Disons que la moyenne des hommes ne se reconnaît pas dans son œuvre poétique, parce qu'elle lui offre une image d'elle-même synthétique, personnelle, épurée.

Peut-elle se reconnaître davantage dans le héros des « Etangs noirs », dans Hélène Pradier ? Les hommes n'ont pas la sensibilité et les scrupules de Joris, et si peu de femmes accomplissent ce saut périlleux d'Hélène d'une vie médiocre mais honorée en plein rêve exalté.

Le grand artiste d'ailleurs est toujours vis-à-vis des autres hommes une sorte de monstre, par le fait qu'étant forcé de vivre d'une façon moins analytique qu'eux, cette éducation spéciale l'a élevé à une spontanéité différente de celle sur laquelle l'homme base ses actions. Mais les lecteurs ne doivent pas oublier que Fontainas qui s'est dégagé de l'étreinte stérilisante de la vie est resté proche de ses compagnons moins heureux.

Il a poussé à un degré touchant la gratitude, le culte de l'amitié ; sa plume s'est dévouée à réhabiliter les hommes : voyez la « Vie de Poe », l'étude sur Rops, le « Verlaine-Rimbaud ». S'il ne s'est pas assigné comme but majeur leur compréhension littérale, c'est parce qu'il place l'art au-dessus de l'enseignement et des divertissements moyens. Il n'y a là que l'apparence d'une équivoque entre sa bonté humaine et son intransigeance intellectuelle. Certes, Fontainas n'est pas un poète social. L'individu lui est cher, avec son vouloir acéré et subtil qui peut diriger ou vaincre les compactes vellétés de la masse. Dans cet homme ami de la paix mais prêt à la guerre, il y a un nietzchéen qui ne s'avoue pas. Il n'a pas la magnificence fanfaronne de

d'Annunzio ou d'Henry de Montherlant, mais la fierté de l'individu qu'un ascétisme particulier a élevé et épuré, la fierté de sa caste aux possibilités illimitées. Il a aussi celle d'être parmi ceux qui seraient capables de mener l'humanité à ses fins les plus hautes. Cette certitude lui suffit. C'est là le Temple que, tout dévasté qu'il soit, il ne changerait pas pour d'autres auxquels on parvient plus vite et au prix de moins d'efforts.

Ces constatations, je les tire de son œuvre même, de cette épopée en quatre chants : « Sang des Fleurs », « Crépuscules », « Nef désarmée », « Récifs », « Allée », « Lumières sensibles », « Allusions », que concluent la « Halte sous les Hêtres » et les rares poèmes publiés de « L'Appel à la Déesse ».

A cette conscience de son aptitude messianique je rattache le motif théologique de chute et de rédemption que j'entrevois à travers son œuvre.

L'artiste est l'ange déchu au milieu des hommes. Il trouve pour espérer et conquérir son rachat des accents dévotement inspirés. Le goût de Fontainas pour l'idéal confine à la dévotion.

Souvent, une femme apparaît pour symboliser son approche. Ne nous y trompons pas : si Fontainas admire la femme pour elle-même, il voit sourire sur ses yeux et ses lèvres, dans ses attitudes, un reflet de l'idéal dont il est obsédé.

Elle est la messagère au même titre que les pays lointains sont des formes éphémères et toujours renouvelées jouant autour d'un désir indéfini et prolongé de paradis, de la sérénité perdue dont le goût à peine connu, lui est resté à travers toute la vie.

Toute son esthétique converge autour de cet amour constant et irréductible d'un état supérieur. L'amour est une mystique, une théologie : mais oui, il est l'échelle la plus directe qui mène au ciel, puisque, l'ayant retrouvé à la fin de sa vie, ses pas en redevinrent certains et rapides. Concrétisée, amplifiée par son art, sa pensée ne s'écarte

jamais du centre. C'est pourquoi il empreint tout ce qu'il suggère, tout ce qui en somme n'existe que comme vêtement passager de son souci d'un galant et étonnant respect. Nous ne sommes plus habitués à cette déférence qui polit les évocations, qui trie jalousement les mots dont il sertit un simple reflet de sa constante préoccupation.

Il est intransigeant dans ses moyens parce qu'il se fait le prêtre d'une religion esthétique, lui qui ne peut croire jamais à un Dieu ni à un système philosophique. C'est bien là pourquoi il ne se permet ni ces plans dénudés, ni ces brusqueries volontaires, ces légères désinvoltures de la poésie actuelle. La dévotion ne peut se nourrir que d'accents graves, éternels : son œuvre se partage en poèmes hermétiques et en élégies semblables à des prières destinées aux seuls prêtres, et en fraîches quoique contenues impressions concrètes, cantiques chargés de présenter aux fidèles une image plus accessible de leur religion. Le moindre de ces « cantiques » est poli par une tendresse attentive, ramené au « dogme » par un socle apparent de ferveur. Ainsi propose-t-il aux artistes et aux simples hommes de bonne volonté la communion dans l'esthétique.

A le lire, j'avoue avoir éprouvé un sentiment proche de la nostalgie la plus aiguë. Plus jamais un homme d'aujourd'hui ne pourra se résorber à ce point dans la pensée et la vision idéale. Nous sommes de plus en plus prisonniers de la vie sociale. Le jeune poète le plus pur qui essayerait aujourd'hui une ascension semblable se feindrait peut-être de parvenir, mais il se prendrait à des certitudes toutes sporadiques, tôt recouvertes par le flot des mesquines préoccupations que, moins que tout autre, sa génération ne s'est préparée à vaincre. En une époque de virulent mercantilisme, André Fontainas me fait regretter ce XIX^e siècle « absurde » mais généreux d'où il est venu vers nous. Celui qui le tenterait, parviendrait-il encore à se dépouiller d'illusions communes au point d'apparaître comme lui, au bout de la vie, dépourvu même de tout

scepticisme, la dernière forme d'illusion possible. Il lui faudrait le concours de cette âme large et robuste de Renaissant dont la luxuriance est sûre de ne consentir aux préciosités que pour se dresser ensuite surmontée. Cette ascension hégélienne dans laquelle Mallarmé voyait la forme même de la destinée poétique ne peut plus être considérée comme possible. Elle n'offrira plus cette gerbe inégale mais riche qui naquit, entre 1890 et 1900 de l'essor unanime né d'une époque affolée de culture et grouillante de jeunes volontés individuelles. Nous le voyons mieux à la lumière de notre indigence actuelle que Fontainas n'a rien négligé pour doter cette conception théologique de tous les prestiges.

Alors que Thibaudet révèle que Mallarmé a vécu parmi les images motrices, Fontainas a vécu, lui, parmi les images visuelles. Sa formation de critique d'art a de plus en plus irrigué les sources de son inspiration. J'ai essayé de montrer comment, nourri tout d'abord des arts successifs de son temps, il a amplifié le champ de sa vision et ce qui en est résulté pour son œuvre, travaillée en même temps par l'action clarifiante des circonstances de sa vie.

Il a accordé à sa musicalité la place que lui accorde la vraie poésie depuis Verlaine ; le symphoniste soigneux est tôt devenu un créateur d'harmonies rares. Plus tard, ces deux éléments se sont fondus dans un lyrisme nouveau où entre une plus grande part d'effusion et un retour aux traditions et, par l'assurance bienfaisante de l'âge mûr, a fortifié et élargi les domaines de sa pensée. Son œuvre offre des tendances, des « manières » diverses : mon étude le montre abondamment. Mais elle s'unit tout entière dans le but, dans l'orgueil toujours égal de l'art, dans sa volonté d'accueil perpétuel, dans ce goût hardi de l'avenir et du mystère qui fait d'André Fontainas un amoureux perpétuel de l'immensité, qu'elle soit mer, plaine ou ciel.

Est-il resté fidèle au symbolisme ? Il l'affirme en toute bonne foi dans ses « Souvenirs ». Je ne suis pas éloignée de le

croire. En tant qu'idéaliste insurgé contre le réalisme et le naturalisme, en tant que convaincu de la toute-puissance du songe, en tant qu'amoureux de la forme parfaite, c'est indéniable !

Mais il a aggravé le symbolisme du poids prépondérant de son personnel souci, il s'est accroché à ce qui, de ce mouvement pouvait lui sembler le plus viable.

Il ne s'est pas cantonné dans les possibilités réduites d'une esthétique momentanée.

Il est resté fidèle au symbolisme autant qu'avec ses principes il pouvait l'être. Sa poésie s'est décantée peu à peu de tout ce qui entravait l'éternel. Il lui a donné peu à peu tout son prix, il en a dégagé le titre peut-être unique auquel ce mouvement gardera notre profonde sympathie morale. Verhaeren et Fontainas ont fait surgir de leur œuvre l'universel Amour. Verhaeren a brûlé d'amour pour les hommes et pour cette terre natale qui n'est pour lui qu'un coin mieux connu du monde ; Fontainas de l'amour « de l'activité de la pensée des hommes durant leur existence terrestre », et de leur évasion dans l'art.

Je ne discuterai pas outre mesure, comme on pourrait le faire à ce sujet, tout entier contenu dans des mots. Le symbolisme en 1895 n'était plus ce qu'il fut cinq ans plus tôt, et la génération nouvelle qui, en 1910, se groupa sous la bannière de ce nom, n'en avait gardé que les plus vivaces traditions, combinées à des innovations de son propre crû. En somme, chacun a fait du symbolisme ce qu'il a voulu. J'ai essayé de montrer ce que Fontainas, de par les circonstances et la personnalité de son talent en avait fait : rien que de noble et d'élevé.

Il a toujours, quoi qu'on en puisse dire, écrit selon son âme et la couleur de ses pensées. Il a subi des influences qui ne l'ont pas étouffé. Jamais il ne fut affecté de cette passion aveugle de se distinguer qui a doté tant d'autres poètes de ces succès flatteurs dont s'encombrent peu à peu inéluctablement, les nécropoles littéraires. Elle le possède

moins encore maintenant qu'il se sait assuré, sans nul doute d'être devenu un de ces poètes « généraux » qu'il préfère aux autres.

Il s'est peu mêlé à ces discussions doctrinales auxquelles chaque génération littéraire sacrifie tant de papier. Bien plus, il a gardé un sang-froid suffisant pour juger ses devanciers, ses pairs et ses cadets avec une sagacité universellement appréciée, pour devenir le guide élu d'un groupe laborieux et enthousiaste de poètes.

En une époque où l'on préfère le faux-semblant habile à la conviction, l'originalité à la perfection, qui se hâte d'édifier des statues aux pieds d'argile, André Fontainas a peu de chance d'obtenir l'audience qu'il mérite. Mais il peut attendre le « jugement d'appel » le seul valable, car celui-là, mieux armé, sait reconnaître, aux côtés des chefs qui ouvrirent les voies, les plus héroïques et les plus constants parmi les guerriers.

BIBLIOGRAPHIE

A

Une excellente bibliographie de l'œuvre d'André Fontainas m'a été fournie par l'étude de René Kerdijk : André Fontainas, Librairie de France, 1927.

Je me borne à y ajouter les livres parus après cette date :

POÉSIE

1. Allusions, Librairie de France, 1929.
2. Vers l'Azur, Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1932.
3. La Halte sous les Hêtres, avec un frontispice de Berthold Mahn, Edition Nationale, 1934. Tableau de la poésie française contemporaine.

PROSE

(Critique, histoire et souvenirs littéraires)

1. Tableau de la poésie française contemporaine.
2. Le frisson des îles, Libre Esthétique, Bruxelles, 1902.
3. Les souvenirs du Symbolisme (Paris, Nouvelle Revue Critique, Les Essais critiques, 1928).
4. De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry, notes d'un témoin (1894-1922) Paris, Edmond Bernard, 1928.
5. Dans la lignée de Baudelaire (Paris, N. R. C., Les Essais critiques, 1930).
6. André Fontainas et Nina Berberova : Le Symbolisme. Textes suivis de débats au studio franco-russe (Cahiers de la quinzaine, 1930).
7. Verlaine-Rimbaud. Ce qu'on présume de leurs relations. Ce qu'on en sait. (Paris Librairie de France, 1931).
8. Confession d'un poète (Paris, Mercure de France, 1936).

TRADUCTIONS

Algernon - Ch. Swinburne : A nympholept (l'Inspiré des Nymphes) traduit par André Fontainas de l'Académie Mallarmé (Collection des deux amis, F. Sersan t' Andréa, Paris, 1937).

Quant à ses collaborations aux revues, mes recherches m'ont permis de préciser en certains points la bibliographie de Kerdijk. J'ai pu y relever quelques erreurs et ajouter des indications nouvelles.

André Fontainas a donné :

A l'Almanach des poètes : en février 1896, en septembre 1897, des poèmes.

A l'Almanach de l'Université de Gand : en 1885, un poème.

A l'Almanach : Anglo-french review en 1919 et 1920 des poèmes, des chroniques de la vie artistique à Paris et, en 1919 un article « Ruskin en France ».

A l'Art Moderne, entre 1901 et 1912 des articles de critique tels que (les plus significatifs) en 1902 : Monna Vanna et des Portraits d'Henri de Régnier et de Verhaeren.

A la Basoche, des poèmes :

1884, Eden de poète ;

mars 1885, Gerda ;

mai 1885, Freya ; Sonnets pour Jeanne.

A la Belgique Artistique et littéraire :

1905, t. I, Courrier de Paris ;

1906, t. II, Courrier de Paris ;

1906, t. III, Entretiens sur les poètes ;

1906, t. IV, La femme dans la littérature belge ;

1907, t. VI et VII, Hélène Pradier, comédie (publiée la même année en volume, même édition).

A la Belgique française : 1908, 2 poèmes : à Pierre Quillard, Réveil.

Aux Belles lettres : septembre 1923, Témoignage sur Mallarmé.

Au Coq Rouge : 1895, Elégie ancienne ; 1896, La Fièvre, Le Satyre.

A l'Ermitage :

(1^{er}) de 1894-99, des poèmes ;

(2^e) de 1925-30, des poèmes.

A l'Européen : de 1901 à 1904, des articles sur l'Art et son enseignement.

Au « Flambeau » : 31 mars 1923, Le Culte de Verlaine et de Mallarmé.

Au « Figaro » : 12 mai 1931, Portrait de Gérard de Nerval.

Au « Fou » : (Lycée Fontanes)

1883, 4 juin, l'Ascète (un poème signé « Beau Ténébreux » ;

1883, 28 mai, Rêve Indien (poème en prose, signé id.)

A Gand Artistique : juin 1923, Intimité (poème publié ultérieurement dans le recueil « Lumières sensibles »).

A l'Idée Libre : en 1903, des poèmes parmi lesquels « Les Noces d'Orphée et d'Eurydice ».

A la Jeune Belgique : des poèmes entre 1881 et 1892 à savoir :

1881, Poèmes en prose : Rêve Indien ;

1884, Jalousie ;

- 1885, *Élévation* ;
- 1886, *Sonnets et Odelettes* (série de poèmes du « Sang des Fleurs »).
Deux d'entre eux seront repris dans le « Parnasse de la Jeune Belgique » en 1887 (*L'Aurore* et *Vénus vêtue*).
- 1888, *Evocation* (poèmes du « Sang des Fleurs » ; *L'Apparition*, *Le Supplicié* ;
- 1889, *Fleurs de Serre*, *Amour*, *En Zélande*, *Dernière Offrande* ;
- 1890, *Terre Promise*, *Vers le Nord* ; *La volupté de souffrir*, *l'Impératrice Félise* (prose) ;
- 1892, *Le Fifre*, *Le Tambour* (deux extraits des « Nuits d'Épiphanie »).
- Au « Masque »* : En 1910, des impressions : « A Rome, un dimanche ».
- A la Muse française* : Depuis 1923 des poèmes et des articles très intéressants tels que :
- 1923, *Comment définir la poésie* ;
- 1925, *Les grandes figures de la poésie* : *Narcisse* ;
- 1926, *Dans l'imbroglio de la poésie pure* ;
- 1927, *De Monsieur l'Abbé Brémond et de la Catharsis* ;
- 1928, *Naissance du Symbolisme*, *Sur Charles Le Goffic* ;
- 1930, *A propos d'une préface de Valéry* ;
- 1932, *José Maria de Hérédia et ses amis* ;
- 1933, *Poe et la Poésie française*.
- Aux Nouvelles Littéraires* : septembre 1923, *Hommage à Mallarmé*.
- A la Phalange* : Des poèmes et articles en 1908-09 (surtout en 1908 : *Stéphane Mallarmé, professeur d'anglais*).
- A la plume* : Des participations à des hommages collectifs :
- 1893, *Poème en hommage à Victor Hugo*, non recueilli ensuite.
- 1895, *Un poème en hommage à Puvis de Chavannes* ;
- 1896, *Un « Avis sur Paul Verlaine »*.
- A « Poésies »* (Toulouse) en 1909 :
- Au « Réveil de Gand »*, janvier 1895, *Poèmes des « Estuaires d'Ombre »*.
- A la Revue de Hollande* : 1915, *Interventions dans une polémique entre Écrivains à propos d'« Au-dessus de la Mêlée » de Romain Roland*.
- A la Revue Musicale* (Paris) : juin-juillet 1937, *Des poèmes non recueillis depuis* : « *Rondels pour les musiciens* ».
- A la Société Nouvelle* : des articles littéraires intéressants entre 1893 et 1906.
- 1893, *Les Trophées de Hérédia* ; *Réflexions sur le théâtre* ; *Paralipse anagogique pour H. de Régnier*.
- 1896, *A propos de Verlaine*.
- A Vers et Prose* : de 1905 à 1909, des poèmes recueillis par la suite.
- Au Visage de la Vie* : en 1908, « *Une heure avec Rodin* ».

A la Vogue : articles de critique d'Art.

A la Wallonie : des poèmes de 1890 à 1892 recueillis par la suite.

A Yggdrasill : avril 1937, Swinburne et les Symbolistes.

Depuis la guerre de 1914-18, outre le second Ermitage, la Muse française et Yggdrasill, André Fontainas a occasionnellement collaboré à des Revues de jeunes telles que :

Les Feuilles vertes ;

Les Cahiers luxembourgeois.

Il a collaboré en 1936 à un hommage collectif à Henri de Régnier dans le Figaro. Contrairement à ce qu'affirme Kerdijk, il n'a jamais collaboré à Comœdia ni à la Vie. Une place importante doit être réservée à la collaboration de Fontainas au *Mercure de France*, dont il est l'un des fondateurs.

Kerdijk nous renseigne sur les rubriques qu'il a successivement assumées, soulignons la portée de sa chronique des Théâtres (1908 à 1911) et surtout des Poèmes depuis 1919. Outre cet apport régulier, il a donné au *Mercure de France* de très nombreux poèmes, des articles de critique et d'histoire littéraires et de critique d'art.

Je me borne à rassembler ici les références des poèmes non encore recueillis et des articles les plus importants :

Mercure de France :

1893, Toute la lyre de Victor Hugo ;

1894, t. 10, Camille Mauclair ;

1896, t. 17, Paul Verlaine ;

1896, t. 19, George Eckhoud ;

1897, t. 21, Le tombeau d'Ephraïm Mikhaël ;

1898, La statue de Balzac ;

1900, Poètes d'aujourd'hui, Henri de Régnier ; t. 41, St. Pol Roux ; t. 48, Bernard Lazare ;

1904, t. 51, Quatre prosateurs belges ;

1905, t. 57, J. M. de Hérédia ; t. 72, D. G. Rossetti ;

1910, t. 84, L'œuvre et la passion de Shakespeare ;

1911, t. 93, Les poésies de Th. Gauthier ;

1912, t. 97, L'Iphigénie de Moréas ;

1912, t. 98, Hommage à Léon Dierx ;

1915, t. 110, Villes flamandes dévastées : Louvain, Malines, Ypres ;

1915, t. 111, Notes sur le courage belge ;

1915, t. 115, La Belgique et les poètes ; t. 119, La Vie et l'Œuvre de Verhaeren ; t. 132, Les pucerons sur le rosier de Shakespeare ; t. 147, Baudelaire ; t. 150, Quelques secrets de la tour d'ivoire ;

1922, t. 157, P. B. Shelley ;

- 1922, t. 162, Th. de Banville; t. 174, La poésie lyrique (Œuvre et inspiration de Ronsard);
 1926, t. 185, A. F. Herold et le Symbolisme;
 1926, t. 187, Edgard Poe et John Allan son père adoptif;
 1928, t. 203, Bellérophon (conte);
 1929, t. 211, Croissance d'une ville;
 1931, t. 225, Ce qu'ont pensé d'E. A. Poe ses contemporains;
 1932, t. 238, Mallarmé et Victor Hugo;
 1933, t. 245, L'antisémitisme et Bernard Lazare;
 1934, t. 252, D'Eschyle à Edgard Poe ou les progrès de la biographie scientifique;
 1934, t. 255, Poèmes;
 1935, t. 264, Hommage à Alfred Vallette;
 1936 (1^{er} mai), La vision de S^t Bernard;
 1937, t. 275, 2 Poèmes et une odelette;
 1937, t. 280, Francis Viélé-Griffin;
 1938, t. 287, Poèmes : Les Dieux, Un peu profond ruisseau;
 1940, 1^{er} janvier, L'Appel à la Déesse, poème.

B. — Critique théâtrale 1908-1911

Ordre alphabétique :

- ADERER et EPHRAÏM : Comme ils sont tous (Comédie française, 1910).
 AJALBERT : La fille Elisa (Antoine, 1910).
 H. BATAILLE : L'Enfant de l'Amour (Porte Saint-Martin, 1911);
 La Vierge folle (Gymnase, 1910);
 Le Scandale (Renaissance).
 Henri BECQUE : Les Corbeaux (Odéon, 1910).
 T. BERNARD : Le peintre exigeant (Comédie française, 1910);
 Le danseur inconnu (Athénée, 1910).
 T. BERNARD et H. ATHIS : Le Costaud des Epinettes (Vaudeville, 1910).
 H. BERNSTEIN : Israël (Réjane, 1908);
 Après-moi (Comédie française, 1911).
 Pierre BERTON : La Rencontre (Comédie française, 1909).
 P. BOURGET : L'Emigrée (Renaissance, 1908);
 La Barricade (Vaudeville, 1910).
 E. BRIEUX : Suzette (Comédie française, 1909);
 La Robe rouge (Comédie française, 1909).
 A. CAPUS : L'Oiseau blessé (Renaissance, 1909).
 R. COOLAS : Une femme passa (Renaissance, 1910).
 CROMMELYNCK : Le Sculpteur de masques (Gymnase, 1911).
 DONNAY : La Patronne (Vaudeville, 1908).

- R. FAUCHOIS : Beethoven (Odéon, 1909).
 G. FEYDEAU : On purge Bébé (Nouveautés, 1910).
 E. FABRE : Les Vainqueurs (Antoine, 1908);
 César Birotteau (Antoine, 1910).
 S. GUITRY : Le Veilleur de nuit (Michel, 1911).
 A. HERMANT : Trains de luxe (Réjane, 1909).
 R. HERVIEU : Connais-toi (Comédie française, 1909).
 H. KISTEMAËKERS : Le Marchand de bonheur (Vaudeville, 1910).
 M. LENÉRU : Les Affranchies (Odéon, 1911).
 MIRBEAU et NATANSON : Le foyer (Comédie française, 1909).
 NÉPOTY : L'oreille fendue (Antoine, 1908).
 G. NIGOUD : 1812 (Antoine, 1910).
 NOZIÈRES : Les 2 visages (Michel, 1909).
 A. W. PINÉRO : La Maison en ordre (Vaudeville, 1908).
 J. RENARD : La Bigote (Michel, 1909).
 J. RICHEPIN : La Route d'Émeraude (Vaudeville, 1909).
 A. RIVOIRE : Le bon roi Dagobert (4 actes en vers, Comédie française,
 1908).
 RIVOIRE ET BERNARD : Mon ami Teddy (Renaissance, 1910).
 A. SUDERMAN : Parmi les pierres (Odéon, 1908).
 G. THURNER : Gaby (Bouffes parisiennes, 1910).
 ZAMACOÏS : La fleur merveilleuse (Comédie française, 1910).

C

Nomenclature alphabétique des œuvres poétiques critiquées par André Fontainas dans le *Mercure de France* (1918-1940) dont je me suis servi dans mes jugements : les tendances générales étaient évidemment par trop condensées dans son « Tableau de la Poésie française contemporaine » quoique les localisations des diverses tendances y fussent plus précises.

Œuvres par ordre de parution.

- F. P. ALIBERT : Mirages (t. 72); Correa;
 Marsyas (t. 159);
 Odes (t. 163) N. R. F.;
 Le Chemin sur la mer (t. 190);
 La Prairie aux narcisses (t. 200);
 La Plainte de Calypso (t. 228), Garnier.
 G. APOLLINAIRE : Alcools (t. 149).
 Louis ARAGON : Hourra l'Oural (t. 253).
 Céline ARNAULD : La nuit rêve tout haut (t. 253);
 Heures intactes (t. 271);
 Anthologie 1919-1935 (t. 271).

- Gabriel AUDISIO : Ici-bas (t. 198);
La Guirlande Abot-el-Tif (t. 202);
Le Hautbois d'Amour (t. 240);
Antée (t. 242).
- André BELLIVIER (d'abord sous le pseudonyme de NOEL-JEANDET) :
Affinités (t. 202);
Interférences (t. 224);
Atys (t. 248);
Contrée de l'Espoir (t. 259);
Sapho (t. 264);
La nuit inclinée (t. 240);
Poèmes 1937 (Sant' Andrea).
- Armand BERNIER : Le livre fervent;
Le Sorcier triste.
- André BERRY : Lais de Gascogne et d'Artois (t. 187), Jouve;
Sonnets à Marie (t. 193);
Epithalame (t. 214);
Chantefable de Murielle et d'Alain (t. 221);
La Rose de Macé (t. 229);
Le Jardin des Amants (t. 233);
Contes Milésiens (t. 234);
La Corbeille de Ghislaine (t. 250);
Le Congé de Jeunesse (t. 264).
- Adrienne BLANC-PÉRIDIER : Les Enchantements (t. 163).
- Raoul BOGGIO : L'Ombre d'un Rêve (t. 178);
Rythme de mon Berceau (t. 214);
La double image (t. 247).
- Jean BONNEFOY : Visions de Rome (t. 239).
- ST-GEORGES DE BOUHÉTIER : Choix de poésies (t. 245).
- Maurice-Pierre BOYÉ : Les Reposoirs au pays de Chevreuse (t. 155);
Le cortège rustique (t. 176);
Les noces insolites (t. 191);
L'escalier d'ombre (t. 195);
Flore ou le langage des Roses (t. 201);
Elégies romanesques et champêtres (t. 254).
- Thomas BRAUN : Adieux à F. Jammes (mars 1939);
Le Rossignol de l'Automne (t. 260).
- Louis BRAUQUIER : Le Bar d'Escale (t. 195);
Eau douce pour Navires (t. 228), N. R. F.;
Le Pilote (t. 260).
- André BRETON : Clair de Terre (t. 173).
- Th. BRIANT : 1^{er} Recueil de poèmes (t. 219).

- Pierre CAMO : Heptaméron poétique (t. 235);
Poésies (t. 267), Messein.
- Charles-Adolphe CANTACUZÈNE : Parenthèses paresseuses (t. 157);
Phosphores mordorés (t. 188);
Identités versicolores (t. 195);
Glyptiques elliptiques (t. 204);
Les Automnes complémentaires (t. 221);
Essai anthologique. — L'au-delà de l'endeça (t. 236), Perrin
(Sonnets et échos).
- Jean CARRÈRE : Les chants orphiques (t. 164).
- Blaise CENDRARS : 19 poèmes élastiques.
- Philippe CHABANEUX : Les tendres Amies (t. 158);
Le poème de la Rose et du Baiser (t. 166);
Écrit des Feuillantines (t. 186), Le Divan;
Baisers nouveaux et vieilles guitares (t. 197);
Les Consolations (t. 205);
Le Bouquet d'Ophélie (t. 209);
Dix romances (t. 233);
A l'Amour et à l'Amitié (t. 215);
Méditerranée (t. 230);
Poésie (t. 246);
Comme le feu (t. 258);
Flèche parmi les ombres (t. 272);
D'un cœur sombre et secret (t. ? 1937).
- Henry CHARPENTIER : Odes (t. 193);
Le Poème d'Armageddon (t. 145);
Signes (?);
La Nuit de Juin (t. 222);
Océan pacifique (t. III, 1925 ou 6);
Odes et poèmes (t. 247), G. Grès;
Poèmes 1911-18 (t. 14?).
- Georges CHENNEVIÈRES : La légende du Roi d'un jour (t. 196);
Œuvres poétiques (t. 215);
Pamir (t. 248).
- Marc CHESNEAU : Quand le roseau le veut (t. 221);
La maison sur les limes.
- Paul CLAUDEL : Poèmes de guerre (1914-16) (t. 159),
- Jean COCTEAU : Vocabulaire (t. 158).
- François COPPÉE : Choix de poésies (t. 219), Lemerre.
- Guy-Charles CROS : Avec des mots (t. 199);
Retours de flamme.
- Marie DANQUET : Passions (janvier 1939).

- Armand DEHORUE : Nord (t. 197);
Routes (t. 197);
Dynamique des orchestrons (t. 199).
- Lucie DELARUE-MARDRUS : Les sept douleurs d'octobre (t. 222);
Mort et printemps (t. 242).
- Tristan DERÊME : Le Poème des Chimères étranglées (t. 151);
La verdure dorée (t. 157);
Le Zodiaque (t. 199);
Le livre de Clymène (t. 201);
L'enfant perdu (t. 207);
Le Ballet des Muses (t. 209);
Poème des Colombes (t. 221);
Le Seuil fleuri (t. 224).
- Robert DE SOUZA : Modulations (t. 166);
L'Heure nous tient (t. 188).
- Fernand DIVOIRE : Orphée (t. 157);
Itinéraire (t. 207).
- Alfred DROIN : Du sang sur la Mosquée (t. 179);
La triple symphonie (t. 213);
Le Songe de la Terre (t. 236);
Flambeaux sur l'Autel (1937).
- Georges Duhamel : Elégies (t. 149);
Fables de mon Jardin (t. 267).
- Edouard DUJARDIN : Mari magno (t. 159).
- A. DUMAS : A propos (t. 199).
- Luc DURTAM : Perspectives (t. 173);
Quatre continents (t. 265).
- Paul ELUARD : Capitale de la Douleur (t. 192);
Les dessous d'une vie ou la Pyramide humaine (t. 195);
L'Amour la Poésie (t. 214);
Comme deux gouttes d'eau (t. 243).
- Albert ERLANDE : Le Poème Royal (t. 156);
Festival (t. 176);
Danse macabre (t. 148).
- FAGUS : Jonchée de fleurs sur le pavé du Roy (t. 151);
Frère Tranquille (t. 161);
Clavecin (t. 187);
Le Sacre des Innocents (t. 198);
Frère tranquille à Elseneur (t. 236);
La Guirlande à l'Epousée (t. 243), Malfere.
- Charles-Théophile FÉRET : La Normandie exaltée (t. 151);
Le Verger des Muses et des satyres bouquins (t. 178);

- Le Livret des Ballades (t. 189)
La Normandie exaltée (t. 207).
- René FERNANDAT : La Forêt enchantée (t. 197);
Royaume des lieux (t. 240);
Voyage au Purgatoire (t. 257).
- Paul FORT : Au pays des Moulins (t. 151);
Hélène en fleur et Charlemagne (t. 151);
L'arbre à Poème (t. 161);
L'Amour et L'Aventure (t. 169);
Fantômes de chaque jour (t. 186);
Les Fleurs de Lys (t. 188);
- Claude FOURCADE : Les Fugitives (t. 217);
De Flamme et d'Ombre (t. 267).
- FRANC-NOHAIN : Fables (t. 153);
Le Kiosque à musique (t. 153).
- Auguste-Pierre GARNIER : Le Jardin d'Amour (t. 161);
Les Heures dorées (t. 186);
La Branche de gui (t. 199);
Le Chemin vers la Mer (t. 218);
La Closerie ou l'Eglogue de Loisir (t. 241);
L'Elégie Normande (t. 254);
Les Poésies (t. 267).
- G-L. GARNIER : La grève du Sang.
- Joachim GASQUET : Les Chants de la Forêt (t. 158).
- Rosemonde GÉRARD : Les Pipeaux (t. 163), Fasquelle;
L'Arc-en-Ciel (t. 189);
Féeries (t. 244), Fas;
- René GHIL : Choix de Poèmes (t. 206), Messein.
- Armand GODOY : Chansons créoles (t. 191);
Stèle pour Ch. Baudelaire (t. 194);
Tryptique (t. 194);
Triste et tendre (t. 196);
Le carnaval de Schumann (t. 201);
Hosanna sur le sistre (t. 204);
Monologue de la tristesse et Colloque de la joie (t. 208);
Foch (t. 218);
Le Brasier mystique (t. 221);
Litanies de la Vierge (t. 225);
Le Poème de l'Atlantique (t. 234);
Ite missa est (t. 246), Grasset;
Du Cantique des cantiques au Chemin de la Croix (t. 255), Grasset.
- Yvan GOLL : Le Nouvel Orphée (t. 173);
Chansons Malaises (t. 266).

- Fernand GREGH : Couleur de la Vie (t. 164);
La Gloire du Cœur (t. 235).
- J. M. GUISLAIN : Pan et Syrinx (t. 204);
Clairières (t. 216).
- Georges HEITZ : Offrandes (t. 176);
Fugues vers d'autres visages (t. 193);
Écrit sur le sable (t. 203).
- Franz HELLENS : Auvergne (t. 218).
- Robert HONNERT : Les Désirs (t. 221), N. R. F.;
Lucifer (t. 261).
- Max JACOB : Rivage (t. 236).
- Henry JACQUES : La Symphonie héroïque (t. 158).
- Francis JAMMES : Le Tombeau de La Fontaine. Poèmes mesurés
(t. 155);
Le 1^{er} livre des Quatrains (t. 165);
Le 3^e livre des Quatrains (t. 179);
Ma France poétique (t. 187);
De tout temps à jamais (t. 264).
- Pierre-Jean JOUVE : Tragiques (t. 165);
Nouvelles noces (t. 193);
Beau regard (t. 205);
La Symphonie à Dieu (t. 225), N R. F.;
Sueur de Sang (t. 247 à 253);
Œuvres poétiques (1925-30).
- Gustave KAHU : La Pépinière du Luxembourg (t. 169);
Images bibliques (t. 213).
- René KERDIJK : Sentiments (t. 209);
Secteur perdu (t. 220).
- Tristan KLINGOR : L'Escarbille d'Or (t. 157);
Poèmes de Brugnion (t. 246), Malfère;
Choix de Poèmes (t. 252), Figuière.
Choix de Poèmes (t. 252), Figuière.
- P. LAGARDE : Flammes (t. 247).
- Guy LAVAUD : Imagerie des mers (t. 140);
Sous le Signe de l'eau (t. 199);
Poétique du Ciel (t. 223);
Présages (t. 213).
- Philéas LEBESGUE : Le Jardin des Ombres (t. 260).
- Jean LEBRAN : Le Ciel sur la garrigue (t. 176);
Témoignages (t. 187);
La Rumeur des Pins (t. 190);
Au pays de Tristan (t. 201);
Couleur de Vigne et d'Olivier (t. 218);

- Quand la grappe mûrit (t. 241);
 D'une amère flore (1937, janvier).
 Louis LE CARDONNEL : De l'une à l'autre aurore (t. 179).
 Sébastien-Charles LECONTE : L'Holocauste (t. 187);
 Les Bijoux de Marguerite (t. 255);
 Nuit à Gethsémani (t. 237).
 G. LE ROY : Les Chemins de L'Ombre (t. 139).
 Yves-Gérard LE DANTEC : L'Or des souvenirs (t. 163);
 Ouranos (t. 228);
 Ouranos (2^e éd.), (t. 251);
 L'Aube exaltée (t. 239).
 Pierre LOUIJS : Poésies (t. 196) Crès.
 X. DE MAGALLON : L'Ombre (t. 151);
 Les Amitiés (t. 229);
 Le livre des Ombres (t. 262);
 Odes et poèmes (1937).
 André MABILLE DE PONCHEVILLE : Nord et Midi (1925, I).
 MALLARMÉ : Igitur (t. 185).
 G. MARLOW : Hélène (t. 190).
 Jeanne MARVIG : La Dryade (t. 242);
 Le livre du Poète (t. 251).
 Fernand MAZADE : L'Ardent voyage (t. 155);
 De Sable et d'or;
 Poèmes de S^{te} Marthe (t. 197);
 Printemps d'automne (t. 229);
 Intermède fantasque (février 1937).
 Camille MAUCLAIR : Emotions chantées (t. 193).
 O. DE LMILOSZ : La Confession de Lemuel (t. 157);
 Poèmes (t. 218).
 Joseph MILBAUER : Fer et Acier (t. III, 1925).
 Gabriel MOUREY : Daphnis (t. 199).
 John-Antoine NAU : Poèmes triviaux et mystiques (t. 177).
 Comtesse DE NOAILLES : Poèmes d'enfance (t. 209);
 Les forces éternelles (1921, t. II).
 Marcel ORMAY : Carrefours (t. 197);
 Le Visage retrouvé (t. 202);
 Poème pour des fantômes ou Le livre des Retours (t. 206);
 Le Bonheur est dans une île (t. 214);
 La Flamme et le Secret (t. 217);
 Mon plus tendre climat (t. 223);
 La vie est à ce prix (t. 227);
 Les Royaumes interdits (t. 242).
 Pierre PASCAL : Ode triomphale.

- Charles PEGUY : Le Mystère des Saints innocents (t. 217);
Le Porche du mystère de la 2^e vertu (t. 217);
Les Tapisseries : Eve (t. 250), Gallimard.
- Francis PICABIA : Pensées sans langage (t. 140).
- André PIOT : Le cycle de l'Amitié (t. 259).
- Louis PIZE : Les Pins et les Cyprès (t. 153);
Chansons du Pigeonnier (t. 203);
Golfes du Soir (t. 215);
Les Feux de Septembre (t. 232);
Sous l'Yeuse et le Pin (t. 260).
- François PORCHÉ : Vers (t. 252).
- Jean POURTAL DE LADEVÈZE : Fragments (t. 195);
Desseins (t. 204);
Jeu (t. 211);
Le secret des heures mortes (t. 223);
Musicienne du silence (t. 232);
Lourde rose nocturne (t. 237);
Si les feux d'astres morts (t. 242);
Sur les Balcons du ciel (t. 258);
A l'Amitié des jours anciens (t. 269);
Perspectives de Songes (avril 1939).
- Gaston PULINGS : La Voie souterraine (t. 201)
Perdre cœur (t. 238);
Dans cet exil aride (t. 243).
- Ernest RAYNAUD : A l'ombre de mes dieux (t. 173).
- Pierre REVERDY : La Balle au bond (t. 211).
- Henri DE RÉGNIER : Flamma tenax (t. 206).
- Roger RICHARD : Adolescence (t. 237), Figuière;
Prétextes (t. 247), R. Delresse;
La Halte ensoleillée (t. 254);
Cahiers de Poèmes (t. 265).
- Jean RICHEPIN : Le Glas (t. 157).
- Violette RIEDER : Les Rythmes du Silence (t. 192);
Départ (t. 210);
Ciels (t. 242);
Les Fiancées (t. 254).
- Claude-Maurice ROBERT : Versets pour heïlah (t. 198);
Le pèlerin de l'Espace (t. 202);
A cor et à cri (t. 206);
Moi sans toi (t. 224);
Seul à seul (t. 233);

- Jules ROMAINS : Le Voyage des Amants (t. 149);
Odes et Prières (t. 164);
La Vie unanime (t. 190), N. R. F., réédition.
- André ROMANE : Les délasséments amoureux (t. 161).
- Maurice ROSTAND : Morbidezza (t. 208);
- Jean ROYÈRE : Quiétude (t. 166);
O quêteuse voici (t. 204), Kra;
Denise (t. 230).
- André SALMON : Prikas (t. 140);
Créances (t. 190);
Métamorphoses de la Harpe et de la Harpiste (t. 195);
Tout l'Or du Monde (t. 201);
Carreaux (t. 209);
Troubles en Chine (t. 265);
Le livre et la bouteille (Bloch).
- André SPIRE : Tentation (t. 149);
Samuel (t. 151);
Poèmes de Loire (t. 212);
Instants (t. 272).
- Sully PRUDHOMME : Choix de Poésies (t. 209).
- Jules SUPERVIELLE : Débarcadères (t. 159);
Oloron S^{te}-Marie (t. 199);
Saisir (t. 210);
Le forçat innocent (t. 220), N. R. F.;
Les Amis inconnus (t. 253);
La fable du monde (t. 289).
- Patrice DE LA TOUR DU PIN : La Quête de Joie (t. 251), La Tortue;
D'un Aventurier. L'Enfer (t. 263);
Le lucernaire, livre I (t. 271).
- Tristan TZARA : L'homme approximatif (t. 229);
Où boivent les loups (t. 242).
- Hélène VACARESCO : Dans l'Or du Soir (t. 202).
- Paul VALÉRY : Charmes (t. 159).
- Charles VAN LERBERGHE : Entrevisions (t. 169).
- Théo VARLET : Aux libres Jardins (t. 161);
14 Sonnets (t. 191);
Florilège de poésie cosmique (t. 250).
- Jean-Louis VAUDOYER : Rayons croisés (t. 153);
Album italien (t. 158).
- Léon VÉRANE : Images au Jardin (t. 156);
Le Promenoir des Amis (t. 176);

- Plus loin (t. 186);
 Bars (t. 212);
 Le livre des Passe-temps (t. 220);
 Le livre d'Hélène (t. 223);
 Les Etoiles noires (t. 244).
 Emile VERHAEREN : Chants dialogués (t. 195).
 Noël VESPER : Figures de la Voie sacrée (t. 230) (Librairie de France).
 Charles VILDRAC : Chants du désespéré (t. 149);
 Prolongements (t. 197).
 Francis VIÉLÉ-GRIFFIN : Le Domaine Royal (t. 165);
 Œuvres, t. II (t. 190), Mercure de France;
 Saint François aux Poètes (t. 196).
 Renée VIVIEU : Œuvres complètes (t. 257) (Lemerre).

D. — Œuvres ou poèmes

cités dans la partie traitant de l'œuvre poétique

- G. d'ANNUNZIO : Il fuoco.
 Th. de BANVILLE : Stalactites.
 A. FERDINAND-HEROLD : Chevaleries sentimentales;
 Images tendres et merveilleuses;
 La Joie de Maguelonne.
 J. K. HUYSMANS : A rebours.
 Victor HUGO : Les Orientales;
 Les Châtiments;
 L'Art d'être grand-père;
 Les quatre vents de l'esprit.
 KEATS : Endymion.
 MALLARMÉ : Prose pour des Esseintes.
 STUART-MERRILL : Gammes 1887;
 Fastes.
 Ephraïm MIKHAEL : L'Automne (1886).
 Gérard de NERVAL : Vers dorés.
 LAMOTTE-FOUQUÉ : Ondine.
 P. QUILLARD : La fille aux mains coupées (1886).
 H. de RÉGNIER : Poèmes anciens et romanesques;
 Tel qu'en songe.
 F. VIÉLÉ-GRIFFIN : La Chevauchée d'Yeldis;
 Cygnes;
 La Damoiselle élue (trad.).
 VAN LERBERGHE : La Chanson d'Eve.
 RETTÉ : Thulé des Brumes.

E. — Etudes et articles utilisés

ETUDES D'ENSEMBLE

- Ch. CONRARDY : Notes sur l'œuvre d'André Fontainas, *Le Thyrese*, 1^{er} janvier 1923.
 Le « Bon Plaisir » de Toulouse, numéro spécial, févr. 1927.
 Articles de : Rachilde, Touny-Lérys, Henry Charpentier, Auguste Fontan, Camille Mauclair, Jean Royère, Albert Mockel.
 Lettre de Jean-Marie Guislain.
 Poèmes de A. Ferdinand-Herold et de Raoul Boggio.
 Paul Fort : Fantômes de chaque jour, Flammarion, 1925.
 Maurice GAUCHEZ : André Fontainas, Belgique française, juin 1908.
 André Fontainas, *Revue de Belgique* 1908 (Poètes, IV).
 André Fontainas, *Vers et Prose*, mai 1908.
 André Fontainas, *Le livre des masques belges*, 1909.
 John GOULD FLETCHER : La poésie d'André Fontainas (*Monde nouveau* 1919).
 Remy de GOURMONT : Le second livre des masques, M. F., 1892.
 René KERDIJK : André Fontainas, Librairie de France, 1927.
 STUART MERRILL : André Fontainas, *La Plume*, 1^{er} mars 1903.
 Albert MOCKEL : Apollon en veston, *Cassandre*, 19 janvier 1935.
 Jean POURTAL DE LADEVÈZE : Connaissance d'André Fontainas, *Ermitage*, juillet 1930.
 Pierre QUILLARD : André Fontainas, *Portraits du prochain siècle*, Girard, 1894.
 Ludmila SAVITZKY : André Fontainas dans la poésie actuelle, M. F., 15 février 1925.

CRITIQUES DES ŒUVRES

(par ordre chronologique)

- Albert GIRAUD : *Le Sang des fleurs*, *Jeune Belgique*, 1899.
Vergers illusoires, *Jeune Belgique*, 1892.
 Roland de MARÈS : *Les Vergers illusoires*, *Ermitage*, 1892.
 Denis LALIEUX : *Les nuits d'Epiphanies*, *Réveil*, 1894.
 H. L. : *Les estuaires d'ombre*, *Coq rouge*, 1895.
 Henri de RÉGNIER : *Les Crépuscules*, M. F. 1897.
 Valère GILLE : *Les Crépuscules*, *Art moderne*, 10 septembre 1899.
Le jardin des îles claires, *Art moderne*, 1901.
 RACHILDE : *L'indécis*, M. F., 1903.
 Hubert KRAINS : *L'Indécis*, *Art moderne*, 2 janvier 1904.
 Ide MIOMANDRE : *Hélène Pradier*, *Art moderne*, 1907.
 Jean ROYÈRE : *La Nef désarmée*, *Phalange*, 1908.

- G. MARLOW : La Nef désarmée, Belgique artistique et littéraire, 1912, t. 29.
Georges RENCY : La Nef désarmée, Art moderne, 1909.
Arthur DAXHELET : Les Etangs noirs, Belgique artistique et littéraire, 1912, t. 29.
F. de MOIMANDRE : Les Etangs noirs, Art moderne, 1912.
RACHILDE : Les Etangs noirs, M. F., 1912.
Jean ROYÈRE : Les Etangs noirs, Phalange, janvier 1913.
Théo FLEISCHMANN : L'allée des Glaïeuls, Renaissance d'Occident, 1922, t. V.
Serge DEMIDOFF : Récifs au soleil, Dépêche de Rouen, 6 juillet 1922.
Pierre DESORGES : Lumières sensibles, Muse française, 1926.
Edmond JALOUX : Confession d'un poète, Excelsior, 5 juin 1936.

F. — Ouvrages et articles

consultés avec profit

- Jean AJALBERT : Mémoires en vrac. Au temps du symbolisme 1880-1890. Paru Albin Michel, 1938.
Antoine ALBALAT : Souvenirs de la vie littéraire, Arthème Fayard, s. d.
André BARRÉ : Le Symbolisme, Paris, Jouve et C^{ie}, 1911.
Bibliographie de la poésie symboliste, Paris, Jouve, 1911.
André BEAUNIER : La poésie nouvelle, Paris, M. F., 1902.
Visages d'hier et d'aujourd'hui (poésie, poèmes et poètes), Lemerre.
Amédée BÉJOT : L'Évolution poétique en France, Paris, 1933.
Bernard FAY : Panorama de la littérature contemporaine, éditions du Sagittaire, 1925.
André BILLY : La littérature française contemporaine, Paris, Colin, 1927.
Georges BONNEAU : Le symbolisme dans la poésie française contemporaine, Paris, Boivin, 1930.
Henri BRÉMOND : La Poésie pure, Paris, 1925, Champion.
W. G. C. BIJVANCK : Un Hollandais à Paris en 1891, Paris, Perrin, 1892.
CASELLA et GAUBERT : La nouvelle littérature, Sansot, 1908. Suivi d'un florilège des meilleurs écrivains du Symbolisme.
John CHARPENTIER : Le Symbolisme, Paris, Les Arts et le Livre, 1927. (XIX^{es}, 19.)
Henri CLOUARD : La poésie française moderne du romantisme à nos jours, Gauthiers-Villars, 1924.
Paul de REUL : L'œuvre de Swinburn. Avec portrait et autographe. Bruxelles, Editions Robert Sand.

- Henri DÉRIEUX : La poésie française contemporaine, M. F. 1935.
- René DOUMIC : Etudes sur la littérature française (4^e série), Paris, 1896.
- Les jeunes, Paris, 1896.
- Mallarmé par un des siens (Portraits d'après le tableau de J. E. Blanche, 1887, Paris, Messein, 1836).
- Edouard DUJARDIN : Les premiers poètes du vers libre, Paris, M. F. 1922 (Les hommes et les idées).
- Yves GAUDON : Imageries critiques, édition littéraire et technique, 1933.
- Maurice Gauchez : Histoire des lettres françaises de Belgique des origines à nos jours. Bruxelles, Ren. d'Occident.
- René GHIL : Les dates et les œuvres, Paris, Crès, 1923.
- André GIDE : Si le grain ne meurt pas ; Prétextes ; Traité du Narcisse (œuvres complètes, N. R. F. 1933-34).
- Remy de GOURMONT : Le livre des masques, M. F., 1896.
- 2^e livre des masques, M. F., 1898.
- Promenades littéraires, Paris, 1904.
- Promenades littéraires (2^e série), Paris, 1906.
- Maurice GRAMMONT : Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, 4^e édition, revue et corrigée. Paris, Delagrave, 1937.
- GUSTAVE KAHN : Symbolistes et décadents, Vanier, 1902.
- A. LICHTENBERGER : Richard Wagner, Paris, Aléan, 1898.
- LIEBRECHT et RENCY : Histoire Illustrée de la littérature belge de langue française. Bruxelles, Vanderlinden, 1926.
- Marcel RAYMOND : De Baudelaire au surréalisme, Corrèa, 1933.
- Aristide MARIE : La forêt symboliste. Esprits et visages. Paris, Firmin-Didot, 1936 (Collec. A. Colin, 69).
- P. MARTINO : Parnasse et symbolisme (1830-1900), Paris, A. Colin, 1925.
- Camille MAUCLAIR : L'Art en silence, Ollendorf, 1901.
- Grandeurs et servitudes littéraires, 5^e édit., Ollendorf, 1922.
- La Religion de la musique et les héros de l'orchestre, éd. déf., Paris, Fischbacker, 1928.
- Mallarmé chez lui, 6^e édition, Paris, Grasset, 1935.
- Stéphane Mallarmé, essai de critique, Paris, Société nouvelle.
- Les symbolistes et leurs musiciens, Revue de Paris, 1936.
- Stuart MERRILL : Prose et vers, La Phalange, 1925.
- Albert MOCKEL : Propos de littérature, M. F. 1896.
- Stéphane Mallarmé, un héros, M. F. 1899.
- Eugène MONTFORT : Vingt-cinq ans de littérature française, Paris, Librairie de France, s. d.

- M. Leblond : « Les Ecoles littéraires ».
- D. Aeschmann : La Poésie.
Eleusis, Causeries sur la cité intérieure, Perrin, 1894.
- Mithouard : Le classique de demain. Bibliothèque libre esthétique, 1902.
- Charles MORICE : La littérature de tout à l'heure.
- Bruce Archer MORRISSETTE : Les aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste.
- E. NOULET : L'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé. Paris, E. Droz, 1940.
- Anne OSMONT : Le mouvement symboliste, Paris, Maison du Livre, 1917.
- Jacques PLOWERT : (Adam et Rivière) Dictionnaire du Symbolisme.
- Alfred POIZAT : Le Symbolisme, Paris, 1924.
- Ernest RAYNAUD : La Mêlée symboliste, Paris, Renaissance du livre, 1920.
- En marge du symbolisme, Mercure de France, 1936.
- Henri de RÉGNIER : Le Bosquet de Psyché, Bruxelles, 1894.
- Faces et profils. Souvenirs sur Villière, Laforgue, Mallarmé, Paris, J. Bernard, 1931.
- Figures et caractères, Paris, 1901.
- Portraits et souvenirs, Paris, 1913, M. F.
- Adolphe RETTÉ : Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs. A. Messein, 1933.
- Jean ROYÈRE : Chartes sur la poésie, La phalange, 1925.
- Robert de SOUZA : Où nous en sommes, Paris, 1906.
- La poésie populaire et le lyrisme sentimental.
Le rythme en français, Paris, 1912.
- Albert THIBAUDET : La poésie de Stéphane Mallarmé, Paris, W. R. F.
- Oscar Thiry : La miraculeuse aventure des Jeunes Belges (Belgique a. et l., 1910, t. 21).
- Paul VALÉRY : Propos sur la poésie St Félicien en Vivarais, 1930.
« Au Pigeonnier », (Les Essais, 10).
Pièces sur l'art, Paris, Gallimard, 1934.
Variétés (1, 2, 3), W. R. F.
- Existence du Symbolisme, Maestricht, Stols, 1939.
- E. VIGIÉ-LECOQ : La poésie contemporaine 1884-96, Mercure de France, Paris, 1897.
- T. de VISAN : L'attitude du lyrisme contemporain, Paris, Mercure de France, 1911.
- Paysages introspectifs. Poésies avec un essai sur le symbolisme, Paris, Jouve, 1904.

Des poèmes d'André Fontainas ont été traduits :

1) En italien par Lionello Fiumi « Images de la mer » (La Halte sous les hêtres) dans son recueil « Poeti belgi d'oggi ».

2) En anglais par Jethro Bithell dans « Contemporary belgian poetry selected and translated by Jethro Bithell, M. A., lecturer in German at the Birbeck College, London.

Her voice
Cophetria
Desires
Adventure
Luxury
Sea Scape
Apropositions meeting
The Hours
Awake
Life is calm
Frontispiece
Invitation
to the pole

3) En espagnol par Francisco Castillo Najéro dans « Un siglo de poésia belga » (Editions Labor, Bruxelles, 1931).

Traductions de :

O toi la fleur de sang (Vergers illusoires)
Sur le basalte (Vergers illusoires)
Frontispice (Nef déséparée)
Invitation (Nef déséparée)
Invocation (Hommage à Verlaine) (Récifs au Soliel).

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE	VII
AVANT-PROPOS	XIII

LIVRE I

L'ŒUVRE POÉTIQUE

I. — NAISSANCE D'UN POÈTE	3
II. — LE SANG DES FLEURS	17
III. — CROISSANCE	33
IV. — SUR LES GALÈRES DU SYMBOLISME :	
A. — Les Vergers Illusoires.....	39
B. — Nuits d'Epiphanies	58
C. — Les Estuaires d'Ombre.....	72
D. — Idylles et Elégies	82
E. — L'Eau du Fleuve	86
V. — CARREFOURS	93
VI. — INTERLUDES :	
A. — L'Indécis	112
B. — Hélène Pradier	119
C. — La nef désemparée	124
D. — Les Etangs noirs.....	132
VII. — LA ROUTE SIMPLE ET SÛRE :	
A. — Récifs au Soleil	137
B. — L'allée des Glaïeuls	149
C. — Lumières sensibles	156
D. — Allusions	159
E. — La Halte sous les Hêtres	163
F. — Derniers poèmes	171

LIVRE II

L'ŒUVRE CRITIQUE

A. — ŒUVRE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE.....	181
B. — CRITIQUE DRAMATIQUE	189
C. — CRITIQUE POÉTIQUE	191
SON RAYONNEMENT	201
CONCLUSIONS	206
BIBLIOGRAPHIE	217

