

Poésie pure : revue  
littéraire paraissant  
trimestriellement : 1928-  
1930 / dir. Jean de  
Cours et Charles  
Cousin

Poésie pure : revue littéraire paraissant trimestriellement : 1928-1930 / dir. Jean de Cours et Charles Cousin. 1928-1929.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

\*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

\*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

\*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

\*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [reutilisation@bnf.fr](mailto:reutilisation@bnf.fr).



551

DÉPOT LÉgal

A. COHEN  
LIBRAIRE

# POÉSIE PURE

---

Revue Littéraire

parus sous la direction de

---

Directeurs :

JEAN DE COURB

CHARLES BOUSIN

551



## Sommaire du N° 1

---

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| JEAN DE COURS : <i>Le son du Poème</i> .....                                                  | 5  |
| ANTOINE-GRILLAC : <i>Dormance</i> .....                                                       | 31 |
| CHARLES COUSIN : <i>« Prière et Poésie » et le mystère poétique<br/>selon Lamennais</i> ..... | 39 |

---

PRINCIPAUX COLLABORATEURS : Abbé Henri Bremond, Emile Dermenghem, Antoine-Grillac, Robert de Souza, Francis Vielé-Griffin.

---

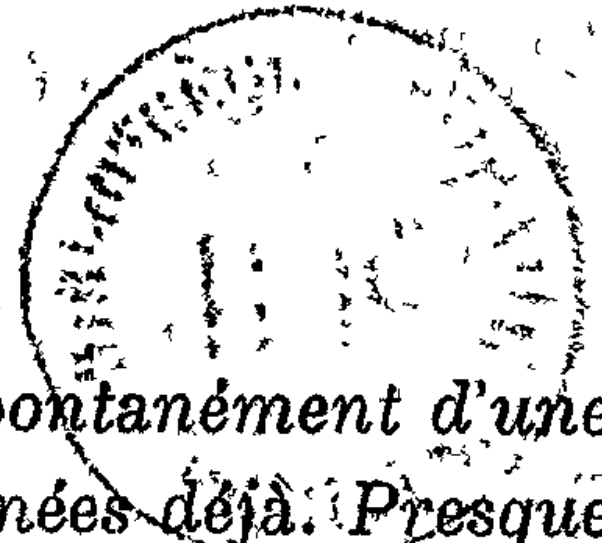
Prix du numéro : 4 francs

Abonnement d'un an : 15 francs

---

Adresser la correspondance à M. Charles COUSIN  
34 bis, rue de Valenciennes, TELL, PARIS, 17.





Ces cahiers sont nés presque spontanément d'une amitié vieille de près de dix années déjà. Presque spontanément aussi, ils se sont placés d'eux-mêmes sous le vocable de Poésie Pure, nom actuel d'un éternel problème. Et pour notre part, à défaut de programme bien arrêté, nous aimons que ce nom garde comme la valeur d'un symbole. Fils de notre plaisir, et fiers de leur heureuse indépendance, ces feuillets souhaiteraient néanmoins de plaire. Mais à qui ?

A ceux-là sans doute qui, sous le masque des modes, s'intéressent surtout au permanent, à cette merveilleuse réalité qui se cache sous l'exemple d'un Maître, l'effort d'un ami, sous les recherches toujours renouvelées, toujours mêmes d'art, de littérature, d'histoire, de philosophie. A ceux-là enfin qui considèrent le Poème comme le moyen le meilleur, le plus sûr, peut-être le seul que possède l'homme, pour le plus profondément, le plus intimement se connaître et se communiquer aux autres hommes.

JEAN DE COURS  
CHARLES COUSIN

8. Y 546



# Le sens du Poème

---

## Sens et Poèmes

Le poème a-t-il un sens ? Le poème peut-il avoir, doit-il avoir un sens ? Si oui, que sommes-nous fondés à appeler sens dans un poème, quand notre esprit encore charmé par le mouvement de la parole ailée doucement se recueille, alors que nos doigts referment le livre ? Voilà certes une question qui apparaît presque absurde au poète : quoi ? l'œuvre de sa vie pourrait-elle sembler à quelqu'un l'une de ces choses inutiles, sans portée ? Et la société serait en droit de la considérer comme telle ? Répondons aussitôt que non, rassurons-le, mais avertissons-le aussi que cette intuition qui fait son assurance et sa force intérieure, peut n'être point le partage de tous, et que c'est sans doute une méconnaissance telle qui risque de gêner, de paralyser même cette action dont il rêve toujours, sans oser parfois se l'avouer à lui-même.

Plus qu'aucune autre, notre époque se préoccupe de la poésie. Enquêtes et études tâchent à éclaircir le mystère qui entoure cet art, que l'on considère à la fois comme inutile et sacré. L'on oublie trop que ce sera seulement par la méditation du poème que l'on connaîtra de la poésie, que le genre nous sera toujours le meilleur illustrateur de l'espèce, bref, de cet idéal en somme que reste la poésie. Du poème, on étudia souvent et bien, les formes que lui impose l'évolution de l'his-



toire et de la littérature ; l'on a moins recherché les conditions de sa loi intérieure, tellement plus importante à mes yeux que les autres. C'est donc à cette loi que je voudrais aujourd'hui m'attacher.

Le poème est encore, je ne l'oublie pas, une abstraction ; il n'existe que des poèmes et ceux-ci sont d'ordres éminemment divers, confus, souvent presque opposés. Il n'importe. Quels que soient leur genre et leur nature, leur caractère particulier et distinctif, ils offriront du moins ce caractère général d'agir à peu près de même sur notre sensibilité et sur notre intelligence. C'est à leur élément commun que je m'attacherai, classiques ou romantiques, c'est de leur essence profonde que je voudrais provoquer une idée claire, dont un reflet même vague pût illuminer, tant soit peu, le concept que je pourrais me donner de la poésie !

\* \* \*

### **La création poétique**

Des rythmes, des rimes : telle est la condition du poème au regard d'une critique, que je n'accuserai pas de manquer d'indulgence, mais au contraire d'en témoigner trop. Car des conditions formelles ne sauraient être que des conditions insuffisantes. Les Grecs le savaient : s'il n'y a pas dans un poème création, il ne saurait y avoir poème. Qu'est donc la création poétique ? Que peut être une création dont les éléments sont donnés ? Une telle condition n'exclut-elle pas précisément le meilleur et l'essentiel de la création ? Le miracle de l'art est tel, que l'homme ordinairement ouvrier y devient réellement créateur. Les mots dont le poète se servira sont sans doute du domaine de chacun, mais par la vertu singulière qu'il va leur communiquer, ils vont être appelés à devenir les éléments d'un système absolument nouveau, les êtres d'un nouvel univers qui, sans cesser d'appartenir à notre pauvre univers contin-



gent, lui fourniront néanmoins une sorte de modèle d'une perfection plus accomplie, de cette terre idéale dont parle Shelley, où la musique, le clair de lune et la tendresse ne sont qu'un. Il y a certes une analogie entre l'acte du poète et celui que les théologiens prêtent à Dieu, soit que nous créions à Son image, soit que nous attribuions à l'Absolu intelligible un acte dont seule la création artistique puisse nous donner une bien pauvre mais très généreuse idée.

Des rythmes et des rimes donc ? Hélas oui ! mais en vue d'une création. Que dis-je ? non en vue, mais comme conséquence d'une création. Des rythmes, parce que le poème s'exerce par et dans le langage, que le langage se développe, sinon dans le temps, du moins dans la durée, et que le rythme est cette loi du mouvement successif qui nous permet seul d'opérer une synthèse sensible dans de tels éléments. Des rimes, parce que le poème par le rythme étant déjà un chant, éprouve, particulièrement dans notre langue, le besoin de retrouver certaines homophones qui illustreront çà et là des cadences mélodiques. Lois de la forme sensible, mais lois qui découlent de la matière même sur laquelle s'exerce la création poétique et qui n'influent qu'à peine sur la nature profonde de cette création. Quel sera enfin le signe auquel nous reconnaitrons la création ? Celui-ci, me semble-t-il : la vie. C'est, peut-être, parce que nous constatons cette chose indéfinissable que nous appelons la vie, que nous redisons et croyons sans peine que le monde a été créé. La vie est quelque chose de plus qu'un fonctionnement quelconque. Une machine fonctionne et ne vit pas. Une œuvre d'art doit vivre. La fin que poursuit le créateur, ce sera toujours la vie ou quelque chose que nous appellerons la vie encore, par analogie avec ce que nous pensons être la vie réelle. Le grand et sage Aristote s'en doutait-il déjà, quand dans sa Poétique il n'assignait à l'artiste qu'un modèle, un seul : la Nature ? La Na-

ture, la mère mystérieuse, certes, mais qui par la mort et à travers la mort même nous donne le plus parfait modèle de la vie.

La création d'art vit, elle vit en elle-même, elle survit à son créateur et dans la mesure où elle est accomplie, c'est-à-dire belle, elle survit à ces choses contingentes qui l'aidèrent à naître, époque, race, milieu se mêlant à la vie générale, qui lui communiquent une force toujours nouvelle et auxquelles elle communique à son tour un peu de cette vertu qu'est la beauté. Merveilleux échange, dont la méditation devient plus féconde de jour en jour pour tout homme, mais combien fortifiante pour l'artiste, que son intuition ne trompait pas, et qui a refait, en cet état de pur amour que la théologie attribue à Dieu même créant le monde, selon la mesure de ses moyens et de ses forces, le geste de Dieu !

\* \* \*

### **Le sens et le sujet**

N'oublions pas ce caractère vivant de l'œuvre d'art ; il nous aidera à fixer ce que dans un poème nous sommes fondés à appeler « sens ». Toute chose vivante est douée de mouvement, tout mouvement possède une direction, et du mouvement lui-même nous disons qu'il a un sens. Ce sens est en quelque sorte la signification du mouvement. L'acception du mot sens est donc double, s'appliquant tantôt à la direction et tantôt à la signification, acceptions qui en définitive, en dépit d'une nuance, se superposent et se complètent lorsqu'on s'attache à ne point perdre de vue la vie. Nous pouvons donc poser que le sens d'une œuvre d'art quelle qu'elle soit, picturale, sculpturale, musicale ou poétique, sera cette direction que nous découvrons dans le geste même de la vie qui l'anime, direction qui est aussi une signification. Ici en effet le moyen d'art employé, pas plus que la matière d'art, n'importe. Le sens d'un beau



tableau se trouve vis-à-vis du dessin et de la couleur, dans un rapport analogue à celui dans lequel se retrouve le sens du poème en face des mots, des rythmes et des rimes dont ce poème même est formé. L'esthétique, nous ne cesserons de le répéter, est la moins abstraite de toutes les sciences, et les Grecs le savaient déjà qui la proclamaient le domaine de la sensation.

Tous les arts, qui par des moyens différents recherchent une beauté, en apparence différente et pourtant identique, s'éclairent les uns les autres. Si nous établissons le degré d'intellectualité, partant de « difficulté » des arts, d'après les affinités qu'ils présentent avec l'expression intellectuelle, c'est-à-dire le langage, nous constatons que la musique et la poésie se classent au sommet de la hiérarchie. Nous découvrirons donc plus facilement peut-être le sens d'un tableau que celui d'un poème. Plaçons-nous en face de l'œuvre d'un maître : qu'éprouvons-nous, que distinguons-nous en nous, que voyons-nous, que comprenons-nous, que sommes-nous en droit de nommer « sens » d'un tableau ?

De quelque œuvre qu'il s'agisse, nous pouvons remarquer tout d'abord que c'est à nos yeux qu'elle s'adresse avant de s'adresser à notre esprit. Notre première rencontre avec une œuvre picturale est une rencontre de la sensibilité ; par elle nos yeux dans l'œuvre reconnaissent quelque chose. A travers les lignes et les couleurs, c'est le sujet de l'œuvre que perçoivent nos sens. Tout de suite nous savons que nous sommes en présence d'un portrait, d'une composition historique, d'un paysage ou d'une nature morte. En peinture, et j'ai parlé d'elle surtout à cause de cela, il semble que le sujet garde une importance toute spéciale, du fait que c'est lui qui frappe tout d'abord. Cependant, reconnaissons que même en peinture l'importance du sujet varie avec le genre de la composition en face de laquelle nous nous trouvons. Dans le portrait le sujet est tout, presque

tout dans le paysage qui est encore une sorte de portrait. Le sujet tient déjà moins de place dans le tableau historique ou légendaire, moins de place est en vérité trop dire, il faudrait, pour être exact, parler d'une importance d'ordre différent. Loin de moi la pensée de songer à établir ici une sorte de hiérarchie parmi les divers genres de peinture ; je ne m'attache qu'à des exemples et je marque qu'il y aurait sans doute quelque erreur à vouloir découvrir plus d'intellectualité dans la composition du tableau d'histoire que dans le portrait, dans le « Printemps » que dans la « Joconde ». Le rôle de l'esprit dans l'œuvre d'art n'est peut-être pas tout à fait celui que l'on croit et ce rôle se devine dans la manière dont le sujet est traité bien plus que dans le choix du sujet et dans le genre qu'il illustrera le sujet choisi. En fait, il ne pourra jouer dans la peinture que le rôle qu'il a accoutumé de jouer dans le peintre.

Nous avons rappelé qu'Aristote, avec les Grecs si sages, définissait l'Art « une imitation de la nature ». Pour aucun art il ne semble qu'une telle définition soit plus exacte que pour la peinture, puisque en peinture c'est généralement la nature qui fournit le sujet de l'œuvre. Mais nous tomberions vite dans l'erreur, surtout pour la peinture, si nous confondions imitation et reproduction. Car la peinture ne pourra produire les objets naturels que si elle imite moins ces objets que le geste de la nature ; elle n'imitera jamais la nature, si elle se propose de reproduire, c'est-à-dire de copier les objets que la nature fournit. Il demeure dans l'exercice d'un art quel qu'il soit un élément intellectuel qui est essentiel à l'art. Et nous le savons encore plus précisément aujourd'hui, que les progrès étonnants de la photographie ne laissent pas de nous faire mesurer toute la distance qui sépare la photographie la plus parfaite, d'un portrait, je ne dis pas de premier ordre, mais seulement d'un bon portrait. S'il s'agissait en effet d'une reproduction, d'une simple copie de la nature, nul doute



que la photographie ne s'avérât plus accomplie, et cependant, quel que soit le degré de barbarie vers lequel nous conduise un souci de scientisme et de machinisme exagéré, nous savons bien qu'il n'en est rien. Nous sentons obscurément peut-être, mais sûrement, que le problème des rapports de l'art et du sujet, dans une œuvre de quelque espèce qu'elle soit, ne laisse pas de se poser.

En photographie, le sujet est la fin du travail que l'on se propose, puisque c'est de sa reproduction qu'il s'agit. En peinture, le sujet n'est guère plus déjà qu'une occasion, un prétexte. Même dans le portrait, où la chose paraît étrange, il s'agit moins de reproduire que de créer : la ressemblance n'y est pas autant un but qu'un des moyens de la création. Selon le mot de Whistler, l'on devrait davantage ressembler à son portrait quand il est beau, que le portrait à son modèle. C'est que tout véritable geste d'art a un sens. Un portrait lui-même a un sens, alors que le meilleur portrait photographique n'en a point. La machine la plus parfaite ne saurait tenir lieu ni du cerveau humain ni du plus humble et du plus trompeur de nos organes des sens.

Et qui sait même si l'art en général n'a pas pour but secret de corriger par le geste de la création cette relativité humiliante de nos données sensibles ? Tout travail d'art suppose une inspiration : et qu'est l'inspiration, sinon la perception par le cerveau de l'artiste d'un rapport entre les éléments que la nature n'offre qu'en des états séparés ? Il est de mode aujourd'hui de nier le rôle de l'inspiration ; un intellectualisme ivre de lui-même se plaît à nier une force qui lui paraît bien à tort être étrangère. Quelques pages d'Edgar Poë ne suffisent pas à prouver que le célèbre poème du « Corbeau » fut composé comme un problème d'échecs ou comme un théorème de géométrie. Nous nous obstinons à croire bien au contraire que lorsqu'il s'agit d'art, l'inspiration qui n'est pas tout est cependant ce quelque chose sans le-

quel la plus brillante sûreté de technique ne serait qu'un exercice fort vain.

L'artiste, il faut le répéter sans cesse même après saint Thomas, est un homme. Il peut se désintéresser en tant qu'artiste de tout ce qui n'est pas son art, en tant qu'homme il n'a pas le droit de se désintéresser de ce qui est simplement humain. Et la chose reste si vraie, que si l'on s'efforce d'analyser cet acte réputé si mystérieux qu'est l'inspiration, on retrouve dans les caractères de cette fulguration intérieure, comme une trace du double élément dont se compose l'homme, un élément sensible et un élément intellectuel. Par là, l'inspiration diffère radicalement de la pensée, car la pensée peut fort bien n'établir des rapports qu'entre des concepts et par conséquent ne pas sortir du domaine de l'esprit. L'inspiration associe nécessairement une pensée et une image, ou un souvenir lié à des images ; la sensibilité dans l'inspiration ne perd jamais ses droits, et la chose doit être vraie même pour ce genre d'inspiration un peu spécial qui conduit aux grandes découvertes scientifiques et qui pourrait bien ne pas être aussi éloigné de l'inspiration poétique ou artistique qu'on pourrait le croire. Sans ce jeu de la sensibilité dans l'inspiration, le peintre laisserait ses pinceaux et le poète ne serait qu'un philosophe, et toute la maîtrise des moyens techniques d'un art ne ferait pas un grand poète d'un beau philosophe. M. Paul Bourget, dans une admirable page sur Sully-Prud'homme, l'a clairement montré.

Aperception d'un rapport entre une donnée sensible et une donnée intellectuelle, l'inspiration ne cesse pas pour cela de rester une opération de l'esprit, une fulguration de l'intelligence et une intuition. Je ne sais si les psychologues insistent suffisamment sur le caractère si particulier de nombre de nos opérations intellectuelles et surtout sur ce phénomène si singulier, à savoir que l'on peut en quelque sorte, comme par un effort des



muscles du corps tout entier, penser sans mots. Les mots n'apparaissent pour l'esprit lui-même que quand il ne pense plus, mais cherche déjà à fixer sa pensée, à l'exprimer. Ce caractère de la pensée se retrouve dans l'inspiration, et la preuve en est qu'il faudra tout le poème, quelquefois un poème assez long, pour exprimer une inspiration plus rapide que la foudre. Le poète devra se livrer à une patiente recherche du mot propre, le musicien à l'essai de nombreux accords, le peintre à la superposition de couleurs diverses, avant de s'arrêter au mot, à l'accord, à la nuance, qu'il sait obscurément mais sûrement appropriée. Quoi qu'il en soit, il semblerait que le sujet dans toute œuvre d'art reste comme la trace du terme sensible de l'inspiration. Le sens de l'œuvre d'art sera au contraire comme la trace de l'autre terme, le terme intellectuel, humain, dans l'acceptation la plus élevée du mot. La vie de l'œuvre s'affirmera par le mouvement que l'œuvre même se communique, par la transition de l'un de ces termes à l'autre. Or, la vie reste le signe de toute création. Mais s'il fallait déjà définir le sens d'une œuvre d'art, nous pourrions d'ores et déjà laisser entendre que ce que nous appelons sens est cette espèce de rayonnement humain en lequel s'épanouit le sujet de toute œuvre vivante.

\* \* \*

### **Le sens du poème et les genres poétiques**

Nanti du fruit de ces quelques dissociations d'idées devenues, hélas ! trop nécessaires, nous pouvons revenir aux réflexions que pourrait nous inspirer le sens d'une œuvre picturale, image de ce que sera le sens, à un degré pas plus intellectuel mais plutôt plus intérieur, dans la poésie. Le sens d'un portrait est la valeur humaine du document que son sujet nous propose, l'expression sur un thème donné, du sentiment le plus intime du peintre, un aveu sur lui-même, sur ce qu'il est

comme sur ce qu'il voudrait être. Le sens de l'œuvre est bien, d'un tel point de vue, l'un des éléments de sa beauté et il est cependant non moins vrai de remarquer que la beauté de l'œuvre est une des conditions de son sens, car sans beauté elle serait à peine vivante. Ce que nous nommons sujet est déjà remis en place vis-à-vis de ce que nous appelons sens. Ce sont les deux termes d'un rapport dont va dépendre, comme dans l'inspiration primitive, la vie de l'œuvre, la qualité de la création. Ne voir dans une œuvre que son sujet est malheureusement l'habitude ordinaire de la critique, elle fausse presque toutes les conceptions d'art contemporain et surtout les conceptions que nous nous faisons aujourd'hui de la poésie et aussi de la musique. Car le sujet n'importait guère en peinture, il importera moins encore en musique où des mouvements de tonalité engendrant des mélodies ne sont presque plus aperçus que de musiciens professionnels, et il n'en aura guère davantage en poésie où il s'avèrera tantôt précis mais aussi tantôt fort vague et tantôt absent pour un regard profane ou pour un cerveau qui ne veut plus se souvenir de ce qu'est et doit toujours demeurer la poésie, c'est-à-dire une création. C'est que peut-être en poésie le sens de l'œuvre importe plus que son sujet et que sens et sujet s'y trouvent dans les rapports très variables et très variés, ici s'appuyant l'un l'autre, ici se confondant presque, et là se combattant hardiment. C'est une gamme fort complexe qui se présente à nous, que l'on ne peut aborder malheureusement que dans des exemples, par conséquent dans des cas particuliers, où un seul critérium nous demeure : le seul souvenir des quelques idées claires que nous avons pu acquérir sur la poésie, son essence et son rôle dans les arts et les sociétés. Notre jeune siècle montre une tendance à rire des distinctions que les vieux maîtres établissaient autour des genres poétiques. Je crois, pour ma part, que notre siècle a tort. Les genres



existent avec leurs caractères propres, avec leurs lois particulières, et de plus ils évoluent sans cependant donner tout à fait raison aux vues de Brunetière. Un fait certain de l'évolution des genres à notre époque, est qu'ils tendent à se confondre. Avec et depuis le romantisme notamment, le genre lyrique a envahi une bonne partie du domaine des genres voisins, cela parce que les romantiques étaient plutôt par tempérament des poètes lyriques. Le vrai est que c'est bien la nature du tempérament du poète qui importe. Cependant il faut bien admettre l'influence de certaines tendances générales qui se montrent à de certaines époques et qui sont plus profondes que ne le seraient des modes. Il est clair que Boileau aurait quelque peine à reconnaître la plaintive élégie en longs habits de deuil dans ces poèmes élégiaques que nous devons aux descendants d'Henri Heine et qui, par Jules Laforgue, nous conduisent jusques à Toulet et à T. Derème, aux fantaisistes d'aujourd'hui.

Ce qui reste certain, c'est que déjà le rapport qui s'établit entre les deux termes de l'inspiration créatrice, dans l'inspiration, déterminera plus ou moins le genre du poème. Le terme sensible, le sujet, sera beaucoup plus précis, plus net, si le poète est un conteur et doit développer son inspiration par le genre épique, même par le genre dramatique, qui dérive du genre épique concentré et transporté sous d'autres dimensions. Le sujet pourra être plus vague si le poète possède un tempérament de lyrique. Je sais que le lyrisme est, comme la poésie même, à l'essence de laquelle il se rapporte, presque impossible à définir. Cependant, il me semble qu'on peut donner du lyrisme une idée, ne serait-ce que par comparaison. Dans les deux genres, dramatique et épique — il n'y a du reste au fond que trois genres — le poète se suppose un auditoire, il chante pour un public. Dans le genre lyrique au contraire, il n'entretient que lui-même. Poésie personnelle, a-t-on

écrit; sentiment personnel, disait Brunetière. Je crois que cela n'est pas juste et que Brunetière s'est trompé. Le sujet du poème lyrique peut fort bien être un sujet très général, il est même presque toujours tel : intéresserait-il, s'il en était autrement, le poète lyrique ? Néanmoins, il demeure que c'est à lui-même que le poète adresse son poème. De là, et fort logiquement, des crases étonnantes, des synthèses puissantes, des raccourcis étranges, et nous saisissons la différence radicale qui avait aussi échappé à Brunetière et qui sépare le lyrisme de l'éloquence. L'éloquence suppose un public, avec des auditeurs étrangers naît le besoin de développements. Il n'est que trop clair que le poète peut et doit se comprendre lui-même plus rapidement que quiconque. De là aussi le caractère nettement lyrique de certaines notes inachevées, certains cris que l'on retrouve dans les pensées de Pascal, par exemple, et que Pascal, qui était naturellement poète puisque génie créateur, trouvait sans les chercher, mais dont il aurait très probablement changé la forme, ne voulant pas faire de la poésie mais de l'apologie, en enlevant, précisément parce qu'alors il aurait eu en vue d'atteindre non plus lui-même, mais un public aussi vaste que possible, ce caractère lyrique qui nous touche si profondément.

Nous semblons en vérité nous éloigner des idées que nous nous proposons d'éclaircir, il n'en est heureusement rien. Toute poésie s'exerçant dans un genre plus ou moins déterminé, il fallait bien nous attarder un instant à caractériser ces notions surannées mais réelles de genres poétiques. De bons esprits, et je ne citerai parmi eux qu'Henri Ghéon, accusent notre poétique actuelle d'avoir perdu son objet. Henri Ghéon n'a pas tout à fait tort. Cependant, avant de chercher comment se précise l'objet d'un art aussi subtil que la poésie, il fallait jeter quelques points de repère sur le concept de son sujet. Le développement de l'objet



de la poésie ne s'obtient que par la vie du poème,  
j'allais écrire sa perfection.

\* \* \*

## **Le sens du Poème et la vie poétique**

En quoi et comment le poème peut-il vivre ? Voilà certes une question qui serait condamnée à demeurer sans réponse si nous n'avions posé que le poème, de par sa définition et son essence, devait être une création.

Nous avons donné déjà, en quelques mots hâtifs, sinon une définition de la création, du moins, je crois, une idée succincte de ce qu'elle nous paraît être. Il reste à caractériser la création poétique, car le poème est ici le rien avec lequel le poète doit à son tour tenter le geste créateur de Dieu. L'homme, étant un être relatif, le rien dont Dieu créa le monde est ici le langage. Dans toute création humaine, nous reconnaissons d'abord qu'il y a nombre d'éléments donnés. Si nous prenons garde de ne point oublier que le mot création n'est encore que bien relatif, nous avons quelques chances de parvenir à quelques vues partielles non dénuées d'exactitude, mais à cette condition cependant.

La poésie exige donc de l'homme qu'il crée, mais seulement dans la mesure de ses moyens et de ses forces. Le poème est une imitation du geste de la nature au moyen du langage. Le poète sage doit reconnaître que le langage existe dès avant le poème. Les mots qu'il va employer servent à l'usage du plus humble des hommes vivants. Qu'il le veuille ou non, ces mots ont un sens défini en dehors de l'œuvre qu'il va créer ; il connaît avant tout des limites, que l'art va lui permettre de transgresser sans doute, mais jamais absolument. Pour être véridique, il faudrait avouer que la liberté de l'artiste consiste à jouer avec ses chaînes et malgré ses chaînes. Car non seulement le lan-

gage a ses lois, mais il possède aussi ses conséquences. Le poème existe par le langage et par le langage parlé ; il est une chose successive qui a par conséquent lieu sinon dans le temps, du moins dans la durée, et il ne saurait s'affranchir des lois qui régissent tout mouvement successif, j'ai dit des lois du rythme. Toute une bonne partie des créations poétiques consisteront donc surtout en des adaptations. Voilà certes de quoi réduire à des proportions justes l'orgueil réputé des poètes. Mais la splendeur de leur geste suffit néanmoins à légitimer leur orgueil, car il est non moins certain que dans des conditions dont ils ne sont pas maîtres, ils vont réellement tenter — et réussir souvent — le geste de la nature ou le geste de Dieu.

Les conditions du poème, nous les connaissons ou les supposons déjà. C'est d'abord que l'artiste se sente poète et qu'il se sente inspiré. Sans inspiration, pas de fécondation du tempérament poétique, pas de vie possible au poème, un travail vain qui ne saurait, malgré des qualités auxquelles nous sommes tout prêt à rendre justice, atteindre à la vraie beauté. Un sage critique, M. Thibaudet en l'espèce je crois, a rappelé que certains hommes étaient poètes parce qu'ils faisaient des vers, tandis que d'autres faisaient des vers parce qu'ils étaient poètes. Ce sera évidemment de ces derniers que nous nous occuperons.

Nous n'avons pu sans doute définir le geste de la nature que par la vie. Il n'importe : ce sera donc la vie que le poète devra donner à quelque chose : et à quoi, sinon à son inspiration ? Nous savons que l'inspiration est un éclair, et que comme toute chose humaine profonde, elle est inexprimée ; ce sera donc par l'expression que le poète donnera la vie à son inspiration ? Oui, c'est bien cela : le poème existe quand il donne la vie à une expression et que par le fait même il donne la vie à une inspiration qui, nous l'avons déjà écrit, est elle-même la conscience fugitive et secrète d'un



rapport nouveau. Tout poème suppose un mouvement, — un mouvement qui relie des choses diverses. Le mouvement n'est-il pas un des signes de la vie ? Plus les éléments que relie l'expression sont d'ordres différents, plus le poème, on le conçoit, sera vaste, non point peut-être par ses proportions, mais par son ordre ; plus les touches de l'ordre sensible qu'il dispose comme points de repère seront nets, précis, plus les éléments de l'ordre intellectuel et humain seront généraux ; plus, si la vie circule réellement en eux, le poème sera parfait, plus la synthèse sera totale. M. Bergson a dit merveilleusement « que le réalisme est dans l'œuvre quand l'idéalisme est dans l'âme et que c'est à force d'idéalité seulement qu'on reprend contact avec la réalité ».

Le poème est donc un système où la vie circule. Il est un tout. Il se suffit. Il est cela essentiellement, mais il faut encore que nous nous en apercevions, et nous avons le droit de lui demander des signes de ce qu'il est. S'il est un univers et qui complète l'autre, il est un univers dont l'homme est devenu la mesure. Venu de l'homme, il s'adresse néanmoins à lui. Il y a donc à tout moment de l'expression poétique, une mesure à garder, mesure que le poète ne transgresse que grâce à l'exercice perpétuel d'un choix. Tout artiste doit choisir, peintre, musicien, poète ; il choisit en vue d'un but, mais il choisit. Aussi avais-je certes raison de parler tout à l'heure de signes. L'ombre et la lumière ne cessent de jouer dans le poème, car ce qu'il dit doit aussi exprimer ce qu'il tait ; l'on pourrait presque dire que l'homme est en face du poème comme il est en face de la voûte nocturne, où des points éclairés lui permettent de mesurer des néants presque infinis.

Le poème est destiné à approfondir la joie de l'homme, mais il exige de l'homme qu'il s'abandonne à son mouvement, qu'il se mêle à lui, qu'il participe, pour tout dire, à son sens, sans quoi aucun des miracles que peut produire la sympa-

thie ne saurait avoir lieu. C'est toujours au sens du poème qu'il faut revenir, en n'oubliant jamais que le sens d'un poème ne saurait être que la direction du mouvement vital qui l'anime, un accroissement d'humanité qu'il propose, mais que logiquement il ne saurait imposer. En effet, c'est l'intensité de vie du poème qui détermine ce que nous sommes convenus d'appeler sa clarté, et l'on peut dire que plus un poème est vivant, plus il est clair. Cette affirmation, qui n'est en elle-même qu'un truisme, choque, j'en conviens, les idées reçues, mais la faute en est aux idées reçues et à l'opinion commune qui ne tarde pas à laisser les vérités fragmentaires qu'on lui propose se muer en semblant d'erreurs.

La première erreur consiste à aborder le poème, comme l'on aborderait soit une œuvre de prose, soit un travail scientifique, avec son intelligence seule. Le poème ne s'adresse pas à l'intelligence seule de l'homme, mais à quelque chose de plus intime encore et de plus total à la fois. Victor Hugo disait en une de ces formules en lesquelles son génie plus divinatoire qu'intellectuel excellait, que « la poésie est ce qu'il y a d'intime dans tout » et Hugo avait raison. L'intelligence de l'homme l'aide s'il s'agit d'apprécier la justesse, la nécessité des éléments du poème, l'intelligence n'a pas à vouloir comprendre un poème. Comprendre un poème, ce serait très exactement partager le temps de sa durée, sa vie. Précisons : admettons qu'étant donné un poème, le lecteur se plaise avec son intelligence à en dissocier, à en analyser les termes ; qu'y découvrira-t-il ? Nous l'avons dit, une trace de ce que nous nommions dans l'inspiration un sujet, des mots détournés de leurs sens ordinaires, des images qu'il n'aura nulle peine à juger inexactes, sans lien analytique logique, et au bout d'une série de rythmes identiques ou variés l'énonciation d'une idée ou d'une image plus ou moins neuve ou originale, voire d'une pensée fort simple et dont le plus commun des proverbes ou la plus

populaire des philosophies n'aurait guère lieu de s'enorgueillir. Un tel lecteur m'apparaîtrait certes trop largement payé de sa peine, si au cours de son travail quelque souvenir personnel lui revenait à la mémoire, si quelque émotion lui gagnait le cœur. Je crois qu'il n'a rien à craindre. Mais que l'auditeur au contraire s'abandonne, qu'il croie à l'image que son oreille lui peint, qu'il respire avec les rythmes, il entendra alors une langue nouvelle : ses yeux, son ouïe, chaque fibre de sa chair participera à la féerie créée, un échange imprévisible s'opérera entre sa vie propre et la vie de l'œuvre, en lui le poème prendra un sens ; c'est-à-dire que même si le poème contient une idée générale ou une pensée de qualité moyenne si elle était énoncée en dehors du poème, cette idée prendra, du mouvement de la création du système d'images et de rythmes, une vie toute spéciale. Le geste de la création se sera comme refermé sur lui-même, en s'irradiant de sa propre lumière et de son âme intime. Aurions-nous oublié le poème lui-même, nous ne pourrions regarder de la même manière notre univers. Je crois que le but, l'essence du poème, son sens est là. Chercher ailleurs ou autrement est non seulement s'interdire les beautés du poème, mais se tromper aussi.

\* \* \*

### **Le sens du poème et la tradition de l'obscur**

Loin de moi la pensée de nier qu'il existe des poèmes obscurs et des poèmes difficiles. Je poserai néanmoins qu'ils ne sont jamais difficiles à comprendre, parce que le poème ne demande pas à être compris.

Admettons l'obscurité — je ne dis pas les obscurités, qui sont de peu d'importance et s'expliquent quand le poème est d'un autre âge par des allusions que l'on ne rapporte plus à leur objet, ou par des façons de sentir ou d'exprimer diffé-



rentes par trop des actuelles mœurs — et tenons-nous à l'obscurité voulue ou involontaire mais générale du poème : elle se rapporte toujours à une ingérence de l'intelligence, mais elle résulte de causes diverses.

Toutes les littératures présentent une tradition du difficile et de l'obscur, et je laisse aux plus rapides manuels le soin de nous donner de plus amples détails sur ces traditions dans les littératures grecque et romaine. Pour n'en citer qu'un exemple dans notre propre littérature, je pourrais signaler les œuvres de Scève et des poètes Lyonnais du seizième siècle, et tout près de nous l'exemple réputé de Stéphane Mallarmé. Je crois que Scève a voulu être obscur, en revanche je ne pense pas que Mallarmé ait voulu ou même cru l'être. Mallarmé, si nous en croyons un rapide examen graphologique de son écriture, était un cerveau très clair, je dirais presque trop clair. Partant, son obscurité me semble d'un caractère trop particulier et trop instructif pour que je ne m'y arrête pas, et la chose nous est d'autant plus facile que nous n'oublions pas les gloses subtiles que lui consacra M. Thibaudet.

Mallarmé usa, au cours de son œuvre si brève, de manières diverses. La première, élégante, raffinée, subtile déjà et qui troubla paraît-il les collaborateurs du Parnasse, exprime des états sentimentaux assez simples, par des moyens strictement impressionnistes. Ce sont notamment « l'Apparition » et « l'Automne ». Quoique un peu minces, je pense que leur grâce à la fois nonchalante et hautaine est accessible aujourd'hui à tous. La seconde manière de Mallarmé, « Le Faune », « Hérodiade », les « Sonnets », semblent offrir des raisons d'étonner davantage, quoique pour ma part ils ne m'aient jamais surpris. Mallarmé y raffine sur des moyens d'art déjà subtils. Le goût de l'ellipse amenuise encore le poème. Des procédés de style, des tournures grammaticales un peu cherchées, semblent vouloir, par un artifice d'écri-

ture bien plutôt que de langage, par un moyen extra poétique donc, exposer dans le poème des plans et des arrière-plans. Volontairement et de plus en plus le poète passe sous silence un ou plusieurs des termes de toute comparaison. Le symbolisme voulu, cherché, espéré, n'a cependant pas lieu ; c'est l'impressionnisme seul qui s'est accru. Le poème paraît obscur parce qu'il ne vit pas, et il ne vit pas, non parce qu'il manque d'esprit, mais parce qu'il manque d'âme, non pas de conscience intellectuelle, mais de résonnance humaine. On croirait que Mallarmé crée pour ne rien dire ou pour dire des choses touchant à l'esthétique qu'un art réel et subtil ne peut amener à la vie. Mallarmé, dans les difficultés fort curieuses, exprime surtout du silence, un silence qui n'est pas un moyen de confidence mais qui s'avère au contraire comme son propre but. Pourquoi ? La réponse serait sans doute longue et délicate et dépasserait à coup sûr les limites que nous nous sommes fixés. Dans sa troisième manière enfin, celle du « Coup de dés », Mallarmé transgresse nettement les lois de la poésie, d'abord parce qu'il confie à l'œil une mission que la poésie avait toujours jusque-là confiée à l'oreille. Tout en admettant l'intérêt d'une œuvre pareille en tant que recherche d'art, je crois que le poème est inintelligible parce qu'il n'est qu'à peine vivant, à peine un poème. Assez près de lui le cas de Rimbaud nous conduirait à des conclusions presque semblables. Comment expliquer que le poète qui, à l'âge où les enfants vont encore à l'école, nous avait donné deux ou trois poèmes doués d'une vie admirable, achèvera son œuvre dans des poèmes d'un caractère tellement différent, où la résonnance humaine est peut-être plus profonde, mais où la synthèse poétique ne s'établit plus et qui, sous un rythme trop lâche réalisant d'éblouissants chefs-d'œuvre d'impressionnisme, demeurent de singuliers et d'étonnants poèmes... en prose. C'est plus ou moins brillante, parfaite, suggestive

la prose que nous voyons luire au terme de l'évolution poétique d'un Mallarmé et d'un Rimbaud, la prose, fruit d'une réaction de l'intelligence sur l'exercice des facultés poétiques. L'on croirait vraiment que, hanté par des préoccupations d'ordre trop strictement intellectuel, Rimbaud et Mallarmé ont désespéré de la poésie et que, comme par vengeance, la poésie les a fuis, les laissant dans l'obscurité, parce qu'elle emportait avec elle la clarté et la lumière. Nous admettrons qu'il peut y avoir en poésie une obscurité, mais une obscurité qui provient en quelque sorte d'une défaillance de la poésie. Je conviens qu'il passe pour exister un autre genre d'obscurité qui provient au contraire d'un excès de richesse et de vitalité poétique, j'ajouterai que cette obscurité est bien plus apparente que réelle et qu'il faut l'imputer davantage au lecteur qu'au poète. Mais des exemples éclaireront ma pensée.

Il arrive que dans un poème bien vivant, très large, très beau, la rapidité de la vie puisse, à première vue, déconcerter. Que les genres, quoique dans un rapport juste, se pénètrent et se mêlent ; que le dramatique vienne jeter ses nuances heurtées sur la narration que coupe et illumine une brève confidence, un soupir lyrique ; que les ordres sensibles, intellectuels, humains s'entrecroisent, évoqués par des signes discrets et rapides ; que l'art du poète enfin soit neuf. Nous pouvons imaginer un lecteur qui achèvera sa lecture, sous un charme un peu complexe qui rappellera le clair obscur des tableaux. Il dira l'œuvre difficile et il aura raison. Il aurait tort par contre de la dire inintelligible. A-t-il pénétré dans un univers qu'il soupçonnait à peine ? A-t-il vécu plus intensément, plus intimement, il pourra dire qu'il a compris, car il a réalisé ce qu'attendait de lui le poète. Libre à lui d'examiner ensuite à la loupe d'un examen critique les moyens d'art que le poète se complit à employer, sa technique, son esthétique, voire son éthique. S'il a une conscience se-



crète que le poème est beau et que cependant telle ou telle image l'étonne, que tel ou tel rythme le surprenne, qu'il ait la patience et la conscience de poursuivre encore un moment son examen. Il pourrait s'apercevoir que loin d'être reprochées au poète, nombre des surprises qui le déconcertèrent sont tout simplement imputables à des nouveautés qui sont le droit strict, je dirai plus le devoir du poète. Il faut, dans tout jugement d'art, tenir un large compte des habitudes. Comme l'art et autant que lui nos goûts sont mobiles, il n'est que trop vrai que certains poèmes, certaines peintures et d'avantage peut-être certaines musiques, nous sont devenues insupportables, non point parce que nous ne les comprenons pas assez, mais parce que nous les comprenons trop. Nous pouvons nous redire qu'il ne s'agissait pas d'œuvres réellement belles, car l'œuvre belle comporte une éternité, qui en utilisant toutes les ressources du goût, c'est-à-dire de l'actualité, lui survit néanmoins et les dompte. Car elles s'adressent au véritable fond humain.

\* \* \*

### **Le sens du poème et la poésie pure**

En des pages hâtives, je ne puis m'attarder qu'aux points généraux et il me faut passer sous silence quelques-uns même de ces points de détail qui donneraient cependant bien plus de vie à ces lignes. Je crois cependant que nous aurons peut-être éclairé le concept du poème et rappelé par des analyses trop lourdes pour leur immatériel sujet, en quoi le poème est essentiellement proche de l'idée que nous nous faisons du geste créateur. Ce thème, en vérité, ne nous appartient qu'après avoir été exprimé ou sous-entendu par chacun et tous les grands artistes qui se succédèrent au cours des âges et des civilisations, quoique souvent ils aient laissé à leurs œuvres le soin de parler pour eux. Cependant, aujourd'hui que toute

une jeune pléiade s'amuse à illustrer de son effort des tentatives d'un ordre absolument contraire, la théorie du poème-crédation réapparaît avec une rigueur toute nouvelle dans les études que l'on consacre à la poésie pure, études qui valent bien la peine que nous nous arrêtions un instant avec elles.

Théorie éminemment intellectuelle que répandirent deux poètes doublés de philosophes, avec des nuances qui leur sont propres comme surtout à leur tempérament, M. Jean Royère et M. Paul Valéry (1).

M. Royère voit le créateur de la poésie pure en Baudelaire, chez lequel elle apparaît dans une « logique de la sensibilité... qui remplace l'autre, qu'elle détruit souvent, en éclairant le poème d'images qui présentent une face nouvelle de l'âme et projettent une vérité qui éblouit et choque l'intelligence positive ». Cette poésie a pour idéal et pour but de faire l'œuvre de l'artificiel dans le naturel. L'imagination est la matière la plus pure de ces constructions où le poète est l'architecte de ses féeries. Comme nous le disions, le poète apparaît à M. Royère comme un « Demiurge, créateur des vérités comme des existences, car il est au propre celui qui fait quelque chose de rien ». Le bel exemple d'une telle poésie, M. Royère le trouve et l'analyse avec finesse chez Baudelaire même dans ce « Rêve Parisien » où en effet la matière poétique est plus rêvée que réelle et qui avant de tenter de créer un univers nouveau s'essaie à désertier celui-ci. Tel est en deux mots bien grossiers le thème, si subtil, si souple et ma foi je crois vrai, que chérit et que défend M. Royère.

L'idéal de M. Valéry se superpose assez bien aux notions esquissées par M. Royère. Écoutons

---

(1) Ces pages étaient écrites bien longtemps avant que M. l'abbé Brémond et M. Robert de Souza aient élargi le débat de la Poésie Pure. Je les laisse telles parce que notre quackerly reviendra à coup sûr sur un sujet qui est son objet même.

la définition qu'il nous donne de la « Poésie pure » : « Je n'avais entendu faire allusion qu'à une sorte de poésie qui résulterait par une sorte d'exhaustion de la suppression progressive des éléments prosaïques du poème ; tout ce qui, histoire, légende, anecdote, moralité, voire philosophie, existe par soi-même, sans le concours nécessaire du chant. La poésie ainsi entendue doit être considérée comme une limite à laquelle on peut tendre, mais qu'il est presque impossible de rejoindre ».

C'est donc bien un idéal que M. Valéry nous décrit, et il n'est que trop clair que cet idéal est celui de tout poète. Cependant je crois que la définition de M. Valéry, comme tout à l'heure les descriptions de M. Royère, risquent de nous induire vers des notions dangereuses, car le raisonnement que défend si brillamment leur esprit repose, à mon sens, sur des points qui tous ne sont point très solides.

Nous avons insisté en des lignes précédentes sur le caractère relatif de tout ce qui touche à l'Homme, par conséquent sur le caractère relatif aussi de son geste créateur. Dans la création humaine la plus accomplie, nous avons répété qu'il existait toujours beaucoup de données empruntées au monde qui nous entoure et dont le plus haut effort n'est pas susceptible de nous arracher tout à fait. M. Royère semble admettre que des éléments imaginaires sont plus personnels que des éléments clichés sur le mouvement de la nature et que nous qualifierons d'exacts. Je ne vois pas, pour ma part, en quoi les éléments du poème qu'il cite de Baudelaire sont des éléments de création plus parfaits et plus « imaginés » que ceux de tels autres poèmes où Baudelaire fait du réalisme, mais d'un réalisme à tel point mêlé de spiritualité qu'il deviendrait permis de se demander, après Rémy de Gourmont, si en lui le corps n'est pas spirituel et l'âme matérielle ? Je pense en disant ceci à n'importe quel poème de Baudelaire : « La



Charogne », « la Vie antérieure » ou « la Mort des amants ». Je crois, pour ma part, que le poète imagine d'autant plus, qu'il voit plus exactement et qu'il entend avec plus de justesse ; et un poète qui, comme Victor Hugo, ne nous livre des images exactes que lorsqu'il évoque pour nous des sensations auditives, me semble posséder une imagination poétique d'un ordre inférieur aux imaginations d'un Shakespeare par exemple, en qui tous les sens vibrent et par conséquent imaginent avec une égale perfection. Ceci posé, nous n'avons aucune difficulté à admettre comme idéal poétique la « Poésie pure », et nous savons un gré bien vif à M. Royère de lui avoir appliqué ses soins.

Le paralogisme de M. Valéry repose sur tout autre chose. Cet analyste si fin laisserait entendre qu'entre la poésie et la prose nous pouvons relever tant de degrés intermédiaires, qu'il n'existe entre poésie et prose qu'une différence de degré. Précisément la poésie ne serait bien réellement alors que l'Art du langage. Cela est grave, très grave, sans qu'il y paraisse, car M. Valéry voit juste quand il discerne entre la poésie et la prose une série de nuances qui composent une sorte de continu, et il aurait bien plus raison encore s'il avait transporté le problème sur le terrain rythmique, où le continu lui aurait paru plus uniformément dégradé encore. Conséquence de la relativité des choses humaines toujours. Et cependant, il faudra dire et redire sans se lasser qu'il existe bien réellement entre la prose et la poésie une différence essentielle de nature, qui est déterminée par la qualité de l'acte psychologique qui l'engendre. Cette qualité est-elle facile à déterminer ? Certes non. Peut-on la caractériser suffisamment ? Je crois cependant que oui, car tous les poètes en ont, plus ou moins la conscience même obscure. M. Maclair, dans ses pages si vivantes et si vraies sur la musique et en particulier sur le chant de l'âme, le lied, a réellement éclairci pour nous cette obscure conscience. Je renvoie à ces

lignes dont je rappelle cependant celles-ci : « l'unique différence de la prose et du vers est dans l'insistance à faire prévaloir le son des mots sur leur sens, comme moyen d'impressionner, et dans la recherche des inflexions indéfinies, des réactions tonales de chaque mot sur les autres ». C'est ramener, comme M. Valéry lui-même et nous, l'expression poétique au chant. Mais alors, comment ne pas faire remarquer que si le chant dit réellement quelque chose, ce quelque chose ne peut être réellement dit que par le chant ? Et alors l'histoire, l'anecdote, la moralité, la philosophie rentrent dans le domaine de la poésie par le chant. Ce sont tout simplement des sujets et nous avons répété qu'en poésie le sujet importait peu. Le sujet, donné ou imaginaire, reste cet élément sur lequel, par lequel, mais au delà duquel la création poétique s'exerce et auquel elle confèrera un sens qui n'est autre que sa vie même. Mais transportons le problème sur le terrain de l'histoire et de la critique littéraire, les preuves nous accableront de toutes parts. Si le raisonnement de M. Valéry était sans défaut, les poètes les plus purs, les lyriques, seraient précisément ceux qui fuiraient avec le plus de constance les sujets de l'histoire, de l'anecdote, de la philosophie, et c'est tout le contraire que nous constatons, en France même, mais aussi ailleurs. Ronsard empruntera à l'Olympe la plus large part de sa manière lyrique. La Fontaine fera son meilleur lyrisme sur des moralités. Racine, le vrai poète, c'est-à-dire le créateur de l'art tragique français parvenu à son degré d'abstraction le plus intense et naturellement fort peu lyrique, surtout quand il souhaiterait de l'être, atteint à un lyrisme extraordinaire quand il fait dire à Phèdre :

Et le ciel tout entier peuplé de mes aïeux.

N'est-ce alors la mythologie tout entière qui l'emporte et déroule pour nous au delà de son vers un

cortège de brûlantes panathénées ? Les symbolistes enfin n'ont-ils pas affirmé leur goût pour les mythes, les légendes ? Tout l'art antique, classique, moderne, contemporain, nous fait une réponse identique et Goethe en Allemagne et Dante en Italie et Shelley en Angleterre et Poë lui-même, que l'on nous montre comme l'inventeur de la poésie pure, en dépit des paradoxes qu'il a pu écrire ou laisser entendre, n'ont pas pensé autrement ni créé dans une autre pensée. Il y a poésie pure aussitôt qu'il y a poésie vraie. Il me semble au reste que Poë comme Shelley, n'employait guère que le terme de « true Poetry ». Le sens du poème est certes précis, mais il n'est malheureusement pas celui que trop souvent l'on croit.

\*  
\*  
\*

### **Le sens du poème et la vie sociale**

Or, c'est bien ce sens qui importe dans le poème, si le sujet est indifférent ou à peu près. Car c'est par son sens que le poème rentre dans le cercle de l'humanité dont pour un moment il avait tenté de tirer, pour sa joie n'est-ce pas, l'homme.

Pour parvenir à mettre tous nos concepts en place, rien de ce que nous avons déjà noté n'est inutile et il faut nous rappeler que le poème même le plus beau n'est jamais qu'une création relative, en dépit des théoriciens de la poésie pure, puisque sa matière est toujours plus ou moins donnée. Or, c'est à une telle matière que le poème devra donner la vie, une vie nouvelle, qui ne cesse pas avec le poème, mais qui continue assourdie, le poème refermé, dans les sensibilités, les cerveaux ou les cœurs. Précisons. Le poème s'élargit-il jusqu'à l'expression d'une pensée philosophique (je dis pensée, mais je pourrais aussi bien dire émotion, la subtile distinction établie par M. Benda ne vaut pas pour les poètes), il importe



peu que le poète l'ait empruntée à un philosophe savant et ratiocinateur. Si le poème lui confère une vie réelle, elle ne sera plus tout à fait celle que la prose précise avait isolée des déductions logiques, elle est devenue la pensée du poème, et aussi la pensée du poète, et ce sera à un titre tel que le poète la rendra à cette société dont il semble s'isoler pour, en réalité, se consacrer plus intimement à elle. Et l'on pourrait presque dire que cette sagesse qui est, dit-on, la sagesse des nations, ces vérités de sens commun sur lesquelles s'appuient les hommes dans leurs commerces et leurs raisonnements journaliers, leur ont été inculqués bien plus par les poètes que par les penseurs professionnels. Il en est de même des sentiments. Si l'amour est un des thèmes éternels de la poésie, il est aussi juste de remarquer que l'amour, dans ce qu'il possède de réellement humain, fut en quelque sorte enseigné aux hommes par les poètes.

M. Joachim Gasquet, avec son âme belle et généreuse de poète, a marqué dans une série de conférences sur « l'Art vainqueur », l'importance du rôle social de la Poésie et du Lyrisme ; car la Poésie n'est isolée de la Vie humaine et sociale que par un acte fort arbitraire de l'esprit. La vieille philosophie scholastique et Thomiste l'avait déjà bien nettement établi, les poètes l'avaient répété et prouvé un peu dans toutes les nations, et quand Shelley publia sa « Défense de la Poésie », ce fut à l'exquis poète contemporain de la reine Elisabeth qu'il emprunta le titre de son ouvrage et nombre de ses arguments. Ce sera enfin l'un des grands mérites de Jean-Marie Guyau de nous l'avoir redit il n'y a pas si longtemps encore et d'avoir montré, presque en même temps que les symbolistes français, que nombre de doctrines esthétiques contemporaines, telles que les théories de l'Art-Jeu ou de l'Art pour l'Art péchaient par leur étroitesse surtout.

Il reste évident que le poème qui donne la vie,

peut donner la vie à des monstres. L'apparition des « Fleurs du Mal », de Baudelaire, fit croire un moment à cela. Or, si cela peut être, cela en l'occurrence n'était pas. D'une matière souvent hideuse, le poète avait extrait un subtil parfum de spiritualité, un rayon de beauté humaine, un sens presque divin qui en irradiait la création et qui répandit sur la poésie contemporaine un sens nouveau, plus encore qu'un frisson nouveau. Comme le pensait déjà le bon M. Cousin, ni le vrai, ni le beau, ni le bien ne s'opposent. Le pur poète qui refait à son tour et selon la mesure de ses forces le geste de la création, en possède la conscience obscure et le sens de son œuvre, le sens du poème est toujours là pour nous le rappeler.

JEAN DE COURS



# Dormeuse

Toi si calme  
endormie  
et toujours souhaitée  
avec ton souffle égal  
scandant la belle nuit  
dans le bondissement ailé  
de la pensée  
seule fais le réel  
que le désir poursuit...

Là si proche  
endormie  
et toujours souhaitée  
mais lointaine pourtant  
d'âme en voyage  
et pour  
quelque caprice élu  
d'extatique contrée  
laisses la forme vide  
en pitié de retour.

Plus rien n'est maintenant  
qu'un rythme  
qui s'espace  
et docile à sa loi  
va retrouver sa place  
dans le grand Mouvement ordonné de la nuit

ô Centre d'harmonie  
et d'essence féconde  
autour duquel  
respire et chavire sans bruit  
la gravitation scintillante des mondes !

ANTOINE-ORLIAC





# « Prière et Poésie » et Le mystère poétique *selon Lamennais.*

---

Walter Pater pensa que tous les arts rejoignent la musique. Il est d'ailleurs curieux de noter cette hantise que la musique exerça sur les artistes et particulièrement les poètes, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Je crois qu'il faut attribuer son attraction à la perfection, au point de vue de l'art, à laquelle atteignirent le génie presque surhumain d'un Beethoven, les génies divers de Berlioz, Schumann, Wagner et César Franck. Mallarmé, influencé par la magie du drame lyrique wagnérien, parla pour la poésie de reprendre à la musique son bien. On était en pleine confusion, mais confusion génératrice de clarté, car chacun en vint à réfléchir sur l'Art et sur ses moyens d'expression.

M. l'abbé Brémond, qui aime la poésie et en jouit, lut en séance plénière de l'Institut de France une défense de la poésie, dont la conclusion est qu'en vérité, *tous les arts, — chacun avec les moyens d'expression qui lui sont propres — aspirent à rejoindre la prière.* Il en a repris l'idée, l'a développée, commentée, éclaircie, enchantée dans son livre « Prière et Poésie ».

L'état poétique et l'état mystique — il nous en a persuadé — sont à des degrés différents des phénomènes psychologiques du même ordre. Il y a pourtant une différence, et qui n'est peut-être pas une question de degré seulement, mais essentielle. Car, dans le cas de l'inspiration poétique, il s'agit d'un désir sublime, visionnaire, pressentant la présence divine, oui ! mais, comme tout désir, il est insatisfait et tente de s'assouvir dans une œuvre vive qui est l'expression sensible de sa Muse, ange-idée. Dans le cas de l'extase mystique, au contraire, c'est l'amour pur et entier, la possession du Dieu-vivant ; cette vision séraphique est inexprimable, elle est toute en elle-même, absolue et totale.

A tout bien considérer, l'amour n'est-il pas le désir qui se réalise lui-même en son objet ? De même l'amour séraphique serait semblable à l'inspiration poétique, mais élevée à sa perfection spirituelle et ayant son expression dans la Beauté ineffable et infinie.

Quoi qu'il en soit, le principe mystique de la poésie est évident. Victor Hugo lui-même, n'en déplaise à M. Souday, nota les rapports étroits entre la prière et la poésie, en 1824 :

« La composition poétique résulte de deux phénomènes intellectuels, la méditation et l'inspiration. La méditation est une faculté, l'inspiration est un don... Dans la méditation l'esprit agit ; dans l'inspiration il obéit : parce que la première est en l'homme, tandis que la seconde vient de plus haut. Celui qui nous donne cette force est plus fort que nous. Ces deux opérations de la pensée se lient intimement dans l'âme du poète. Le poète appelle l'inspiration par la méditation, comme les prophètes s'élevaient à l'extase par la prière. Pour que la muse se révèle à lui, il faut qu'il ait en quelque sorte dépouillé toute son existence matérielle dans le calme, dans le silence et dans le recueillement ».



*Le poète est inspiré.*

Mais, comme l'avait dit M. l'abbé Brémond, tout cela n'est pas vrai seulement de l'art poétique, mais de tous les arts, ou, dans son sens absolu, de l'Art. Mallarmé évoqua, dans une strophe, le rapprochement entre l'Art et la Mysticité :

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime  
— Que la vitre soit l'art soit la mysticité —  
A renaître, portant mon rêve en diadème,  
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté.

Intuition du poète, que l'Azur hantait.

La conception mystique de l'art fut comprise par Lamennais. « L'art impliquant le sensible, le fini, « comme un de ses éléments, Dieu n'est point « l'objet de l'Art. Mais sous la forme finie, exté-  
« rieure, sensible qui est l'objet de l'Art, se révèle  
« quelque chose de lui, c'est-à-dire le type immaté-  
« riel de cette même forme, l'éternelle idée qu'elle  
« manifeste et qui l'illumine comme un rayon du  
« Beau infini.

« Le Beau infini est le Verbe ou le resplendis-  
« sement, la manifestation de la forme infinie qui  
« contient dans son unité toutes les formes indi-  
« viduelles finies.

« Plus une forme finie s'en rapproche ou plus  
« elle implique dans son unité relative de formes  
« diverses harmoniquement liées, plus elle a de  
« beauté ou plus elle participe au Beau infini,  
« éternel.

« Il y a donc deux sortes de beauté : la beauté  
« matérielle ou individuelle de la forme, et la  
« beauté idéale de cette même forme où resplendit  
« le beau infini de qui elle découle et auquel elle  
« demeure unie. De l'union de ces beautés résulte

« la Beauté suprême, sous le point de vue de  
« l'Art ».

Beauté suprême : type éternel de la création  
artistique — ou poésie pure ? Art divin !

« De cet art primordial, progressif comme la  
« Création, dérive l'art humain, lequel n'est que  
« l'action de l'homme incarnant dans ses œuvres  
« le type du Beau tel qu'il le perçoit ».

Ainsi la Beauté suprême est-elle l'archétype ;  
découverte ou mieux révélée par l'inspiration, c'est  
à son image que l'art humain recrée la Beauté  
sensible où palpite le Beau Infini qui l'illumine.

« Le sentiment du Beau naît en effet pour nous  
« du spectacle de l'univers, lorsque, par la vision  
« des idées, nous lions aux formes contingentes  
« leurs types nécessaires ; lorsque, à travers l'en-  
« veloppe matérielle visible à l'œil de chair, l'es-  
« prit découvre l'invisible essence. La Création  
« prend alors un nouvel aspect ; elle s'anime, se  
« spiritualise ; tout un monde voilé jusque-là vit  
« et palpite au sein du monde phénoménal ».

Sous l'aspect des formes sensibles, l'Art « ex-  
« prime l'aspiration naturelle, éternelle, de la créa-  
« ture vers Dieu, son principe et son terme ».  
Tel, le temple, symbole de la divine Création : il  
appartint en France à Chateaubriand, à Lamennais,  
au Romantisme de retrouver cette vérité pro-  
fonde, par la contemplation émue des cathédrales  
gothiques. Ce même élan divin, — comme un cri  
d'amour sublime — soulève les frémissements de  
la neuvième symphonie, fait vibrer la tendresse  
glorieuse des Béatitudes, de Rédemption.

En poésie, l'emploi du langage comme moyen  
d'expression, introduit un élément nouveau et  
troublant. Car, comme le dit Lamennais, « le lan-  
« gage manifeste les pures idées et leurs rapports  
« logiques. Or les idées et leurs rapports intellec-  
« tuels ne sont point du domaine de l'art. L'Art  
« implique l'idée, il est vrai, mais l'idée rendue  
« saisissable aux sens »... Il faut dès lors que la

poésie « cherche ses moyens dans les éléments  
« physiques et physiologiques du langage, dans  
« le son expressif, dans le rythme, le mouvement,  
« la cadence, la mesure ». Ainsi en fut-il à l'origine, quand, enfant qui s'éveille, l'humanité laissait exhaler « ses désirs, son amour incarnés dans la voix », les laissait monter vers la Lumière incréée.

*Voici la prière devant le Feu ! Sur les rives du Gange, l'Arya loue les bienfaits du Dieu puissant qui, par les miracles ensoleillés, prodigue les richesses sur la terre et la joie au cœur de l'homme.*

*La nuit n'est pas sans douceur non plus quand les étoiles en clignotant diffusent une clarté tranquille et dispensent le sommeil aux paupières lourdes, le repos aux âmes et aux corps — ou quand la lune mélancolique, allumant l'amour dans la chair, assiste les tendresses fécondes.*

*Mais, sans nulle clarté, le cœur s'isole, la vie est vide. Oh ! quel silence dans les nuits noires ! L'angoisse resserre les poitrines... Autour du feu de branches qui s'éteint, les hommes de la tribu se sont groupés. L'un d'eux entonne la prière sacrée qui ranime la flamme et l'espoir : elle monte dans la fumée, rendant grâces à la crainte divine qui a fait jaillir la Poésie, victorieuse des ténèbres.*

La Poésie, c'est cet élan joyeux, c'est cet hymne de gloire. Elle n'est que cela et c'est toute la lyre : l'exaltation du cœur, la voix sublime qui enchante la Lumière.

« Le principe de la poésie est strictement et simplement l'aspiration humaine vers une beauté supérieure et la manifestation de ce principe dans un enthousiasme, une excitation de l'âme, — enthousiasme tout à fait indépendant de la vérité qui est la pâture de la raison » (Baudelaire).

Ainsi « la poésie n'est pas l'expression immédiate du vrai, mais l'expression du Beau ; elle joint à l'idée pure l'image qui lui donne un corps



« et les sentiments qu'elle excite naturellement en « nous ». L'harmonie dans laquelle s'équilibrent, se fondent l'idée avec sa forme sensible et la pensée ou le sentiment avec la sensation est la première qualité de l'expression poétique.

« Le poème étouffe la poésie qu'il contient lorsqu'elle ne commande pas sa poétique », écrit M. de Souza.

Encore faut-il que la poésie soit en le poème. La poésie, c'est tout ce que ce grand et ravissant spectacle de la création divine, qui est la vie totale, contemplé par le poète, fait naître en lui de pensées, de sentiments, d'aspirations inénarrables, d'admiration, d'amour. C'est le romantisme éternel, essence de l'art. Il est un pur miroir courbe avec lequel le poète refait la vie elle-même au gré de son cœur, foyer mobile et ardent.

Le poète transforme la vie en la recréant, l'idéalise, sous le signe de la Beauté.

Mais il existe une « Beauté déchue », nous dit Lamennais, « qui, concentrée en soi et dès lors en « rapport inverse avec le Beau infini, est encore « Beauté, en ce sens qu'elle exprime la nature « essentielle de l'être, son type idéal, éternel : « mais cette beauté même, modifiée par l'état dé- « sordonné de l'être, ou exprimant aussi cet état, « s'empreint d'un caractère qui repousse et glace, « comme une manifestation du mal ». Elle procède de Satan : comme lui, elle a des séductions illusoires, on dirait d'un sortilège parfois. Qu'y a-t-il au fond ? Le néant, l'absence de vie. C'est à de tels poèmes qu'aboutit l'art mallarméen — poison délicieux et aussi pernicieux, comme la pomme d'Eden. Sous le prétexte, d'ailleurs, de reprendre à la musique son bien, des poètes se livrèrent, un temps, à une musicalité forcenée — *inanité sonore* — à laquelle ils sacrifièrent tout : inspiration, pensée, amour, clarté. A ce propos, il me souvient toujours de cette phrase de Pascal : « On n'écoute que l'oreille, parce qu'on manque de cœur ».

Mallarmé parvint à tarir la vie dans son œuvre.

M. Robert de Souza a senti ce mal mallarméen. Il l'effleura d'une plume délicate dans son très remarquable « Débat sur la poésie » qui projette des lumières nouvelles tant sur la poésie que sur la poétique.

Il y flétrit encore la confusion entre la poésie et le vers. Déjà Lamennais avait noté qu'« on ne doit pas confondre la poésie avec le vêtement de la poésie, ses formes matérielles. Le vers est une de ces formes, la plus générale, mais il n'est pas la seule, il n'appartient pas rigoureusement à l'essence de l'art. Il peut y avoir de la poésie sans vers, c'est-à-dire sans un certain mètre syllabique, comme il y a des vers sans poésie ».

La distinction entre la poésie et la prose ne tient pas à la forme ; elle est au fond.

Il y a des poèmes en vers. Il y en a d'autres d'un rythme plus large et varié, correspondant en musique au plain-chant. Telle la Bible. Et suivant une terminologie maintenant accréditée, la forme de cette poésie est le verset. Mais, en réalité, des œuvres qu'on classe communément avec la prose, sont des poèmes au même titre que la Divine Comédie ou le Paradis Perdu : parmi ces poèmes, les Aventures de Télémaque, les Martyrs, Salammbô...

Et M. Vielé-Griffin, dans son « Retour d'Ulysse », n'a-t-il pas varié l'expression, passant insensiblement du verset parlé au vers rythmique ?

Il était très important que toutes ces vérités fussent révélées de nouveau avec le charme d'un Brémond, avec la science d'un Souza — afin de réveiller le désir poétique, source de tout art, qui féconde le poème, fleuve de vie.

Il faut comprendre que le poème est un chant, non pas un traité rationnel. Il est plus près de la symphonie que de la prose.

La qualité de poésie pure est le lyrisme. Epique, drame, ode, élégie, chant didactique, il vaut

toujours en tant que poème lyrique. *Le lyrisme est la poésie-même, créatrice du poème.*

Que si de telles discussions, des mises au point périodiques peuvent sembler oiseuses, elles sont néanmoins nécessaires en France ; car l'esprit français est peu enclin à goûter les poètes et la poésie. En art il tend à s'attacher généralement plus à la forme extérieure, à des procédés qu'à en ressentir la Beauté suprême. Huysmans remarqua de même l'absence du mysticisme en France.

La langue française du dix-huitième siècle s'est formée dans le rationalisme : « langue du raisonnement et non du sentiment, écrira V. Hugo, langue incapable de colorer le style, langue encore souvent charmante dans la prose, mais haïssable dans le vers ; langue de philosophes, en un mot, et non de poètes ».

Le Romantisme conquiert une certaine liberté d'expression. La jeunesse, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, fut animée d'un beau zèle mystique. Un fier idéalisme monta, comme une sève généreuse : Dieu régna sur la poésie. Ce fut le triomphe du sublime dans la simplicité.

Mais la conquête totale sous le signe de la Beauté n'a été achevée que par le Symbolisme. *Conquête morale*, comme dit M. Vielé Griffin. Le poète est libre et n'a d'autre discipline que celle de son génie.

Nous ne laisserons pas entamer cette conquête morale au profit de la soi-disant Raison.

CHARLES COUSIN

---

Le Gérant : E. GOUSSARD

---

Imprimerie GOUSSARD. — NELLE (2-Sèvres)



1928

1930

N° 2

DEPOT LEGAL

36/4

DEUX SEMESTRES

# POÉSIE PURE

---

Revue Littéraire

paraissant trimestriellement

---

Directeurs :

JEAN DE COURS

CHARLES COUSIN

546



## Sommaire du N° 2

---

|                  |                                                                       |    |
|------------------|-----------------------------------------------------------------------|----|
| ANTOINE ORLIAE   | <i>Du déterminisme à la création (essai sur une méthode critique)</i> | 41 |
| CHARLES COUSIN   | <i>Sainte Genetière (fragment), poème</i>                             | 51 |
| JEAN DE COURS    | <i>Le Symbolisme et Mallarmé</i>                                      | 58 |
| EMILE BERMENGHEM | <i>Gigantomachie</i>                                                  | 68 |
| CHARLES COUSIN   | <i>Le Poète et l'Horloger</i>                                         | 76 |
|                  | <i>Note</i>                                                           | 84 |

---

**PRINCIPAUX COLLABORATEURS :** Abbé Henri Brémond, Emile Bermenghem, Antoine Orliac, Robert de Souza, Francis Vielé-Griffin.

---

**Prix du numéro : 4 francs**

**Abonnement d'un an : 15 francs**

---

**Adresser la correspondance à M. Charles COUSIN**  
**34 bis, rue Guillaume-Tell, PARIS, 17.**

# Du déterminisme à la création

---

(Essai sur une méthode critique)

---

Je n'oublierai jamais l'émotion qui m'étreignit le jour où Georges Bohn, professant en Sorbonne ses leçons de psychologie comparée, démontra par une suite d'observations, pour la plupart personnelles, la soumission des êtres vivants aux grands rythmes de l'Univers, hypothèse ancienne qui constitue par ailleurs le fondement des doctrines d'un Paracelse. Une fois de plus la science expérimentale confirmait la hardiesse de la spéculation philosophique.

Commentant d'abord les découvertes de Jacques Loeb, il analysa les tropismes qui orientent les animaux suivant la lumière, l'excitation chimique ou la gravitation, puis il dit comment la vie de certaines espèces marines de nos rivages est en étroite relation avec le flux et le reflux des eaux.

Je m'émerveillai de ce rythme biologique accordé avec le rythme planétaire. Pendant six heures, les *convoluta* s'enfoncent dans le sable pour laisser passer le flot ; pendant les six heures consécutives elles remontent à fleur du rivage découvert. Oscillations vitales, si profondément imprimées dans l'individu, avec une telle régularité, une constance telle que, loin de la mer, elles se continuent dans un aquarium. Marquant les alternatives du flux et



# Sommaire du R. 2

Antoine Court : De l'éducation de la jeunesse  
 Charles Court : De l'éducation de la jeunesse  
 Louis de Cour : De l'éducation de la jeunesse  
 Louis de Cour : De l'éducation de la jeunesse  
 Charles Court : De l'éducation de la jeunesse

PRINCIPALES COLLECTIONS : De l'éducation de la jeunesse  
 Louis de Cour : De l'éducation de la jeunesse  
 Charles Court : De l'éducation de la jeunesse

De l'éducation de la jeunesse  
 De l'éducation de la jeunesse

De l'éducation de la jeunesse  
 De l'éducation de la jeunesse



# Du déterminisme à la création

---

(Essai sur une méthode critique)

---

Je n'oublierai jamais l'émotion qui m'étreignit le jour où Georges Bohn, professant en Sorbonne ses leçons de psychologie comparée, démontra par une suite d'observations, pour la plupart personnelles, la soumission des êtres vivants aux grands rythmes de l'Univers, hypothèse ancienne qui constitue par ailleurs le fondement des doctrines d'un Paracelse. Une fois de plus la science expérimentale confirmait la hardiesse de la spéculation philosophique.

Commentant d'abord les découvertes de Jacques Loeb, il analysa les tropismes qui orientent les animaux suivant la lumière, l'excitation chimique ou la gravitation, puis il dit comment la vie de certaines espèces marines de nos rivages est en étroite relation avec le flux et le reflux des eaux.

Je m'émerveillai de ce rythme biologique accordé avec le rythme planétaire. Pendant six heures, les *convoluta* s'enfoncent dans le sable pour laisser passer le flot; pendant les six heures consécutives elles remontent à fleur du rivage découvert. Oscillations vitales, si profondément imprimées dans l'individu, avec une telle régularité, une constance telle que, loin de la mer, elles se continuent dans un aquarium. Marquant les alternatives du flux et

du reflux, l'animal devient une véritable horloge vivante.

J'éprouvai une évidente satisfaction à apprendre qu'il ne s'agissait point là d'observations limitées à une espèce. D'autres animaux subissent le même déterminisme : soumises aux variations du phototropisme, les *littorines* s'enferment dans leur coquille pendant huit jours de morte-eau ; à l'approche de la vive-eau, elles sortent de leur torpeur et superposent aux servitudes imposées par les marées celles que créent les variations de l'ombre et de la lumière. Tout ceci, selon le biologiste, ne constitue qu'un cas particulier des rythmes vitaux.

Comment ne pas aussitôt induire que l'homme soumis à ces mêmes rythmes subit, souvent à son insu, les influences des astres : vertus des saisons, alternances du jour et de la nuit, les rythmes de la veille et du sommeil, de la fatigue et du repos. Docilement, il obéit aux tropismes de la lumière, de la couleur, du son, répond aux attirances des parfums ; de sorte que nos fonctions organiques sont conditionnées par la complexité de nos réactions par rapport à l'Univers. L'être physique n'est qu'un perpétuel révolté contre les influences du milieu où il évolue : ses constantes biologiques, ses acquisitions, son équilibre, son eurythmie, il ne les maintient qu'à travers de multiples oscillations.

Notre sensibilité ne semble déjà plus qu'une habitude acquise de réagir, d'associer aux éléments affectifs qui résultent de nos impressions des éléments représentatifs : phénomènes complexes de mémoire, d'attention, de volition. Ils nous permettent d'identifier, de comparer, de choisir.

Rien ne peut dès lors nous empêcher de trouver quelque satisfaction à définir l'Univers, l'ensemble des forces qui régissent nos rythmes vitaux et de considérer avec Kant le temps et l'espace comme des formes subjectives de notre sensibilité.

L'expérience psychique résultant de nos im-

pressions et de nos réflexes s'intègre, somme toute, en quelques modes : sensations, sentiments ou émotions développant les mêmes courbes, variant d'intensité ou de degré suivant la réceptivité ou l'intellectualité du sujet, mais repassant toujours chez tous les hommes par des points communs.

Toute perception localisée et intégrée dans la conscience se propage ainsi, sourdement, dans le domaine des idées.

Les sentiments dont le nombre est limité constituent la partie la moins variable du fond humain quoique soumise à de perpétuels flux et reflux. Les idées peuvent au contraire, par voie d'associations ou de rapports, entrer dans des combinaisons illimitées. Mais elles n'échappent guère à l'attraction d'autres idées, celles notamment sur lesquelles une collectivité se trouve d'accord ou qui constituent le legs intellectuel commun d'une nation, d'une race et qu'on se plaît à rassembler sous le vocable de tradition.

La vie profonde de l'homme pourrait, d'un point de vue trop exclusif, être considérée comme une projection de la vie animale si elle ne contenait implicitement les éléments de son propre développement et de sa souveraineté dans l'ordre esthétique et moral.

Il ne faut pas s'astreindre à considérer l'animal comme un automate n'agissant que sous l'empire d'un déterminisme extérieur, puisqu'il est capable de mouvements spontanés et variés à l'improviste. Tout en reconnaissant l'importance des mobiles qui le sollicitent, on ne saurait davantage accepter dans son intégrité et sa rigueur, cette thèse qui soumet complètement l'être humain, jusque dans sa vie supérieure, aux influences du dehors et fait de lui un produit nécessaire du milieu où il a vécu : « *Il a toujours paru naturel dans les choses de la vie, a dit Renouvier, d'envisager des mouvements spontanés, qui partent de quelque part sensiblement et ne souffrent pas l'application d'une*



*mesure exacte... L'inflexibilité dans le changement serait la négation de la vie. » (1)*

Par cela même, lorsqu'il s'agit du développement des idées, la notion de mécanisme *a priori* doit, à plus forte raison, être envisagée avec beaucoup de tact et de circonspection.

\* \* \*

Ce fut, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'erreur de Winckelmann, substituant aux méthodes routinières de ses devanciers l'étude directe des vestiges du passé, d'appliquer une trop rigoureuse méthode scientifique à ses spéculations sur l'histoire de l'art et de faire de la création humaine une résultante logique des climats, des mœurs, des institutions politiques d'un pays. Gardons-nous aussi bien des exagérations d'un positivisme étroit auxquelles ne put résister un Taine prétendant qu'on peut considérer l'homme comme « un animal d'une espèce supérieure, qui produit des philosophies et des poèmes à peu près comme les vers à soie font leurs cocons et comme les abeilles font leurs ruches. »

Les archéologues ont pu relever sur les murs des monuments, les frontons des temples, les détails des statues ou des médailles, sur toutes les œuvres du passé, des rappels d'antériorités qui semblent caractériser l'évidence de similitudes à travers le temps et l'espace. On en a pu déduire que le passé est « un éternel présent » et que le présent demeure « un éternel passé ».

On ne saurait ne point admettre que l'intelligence humaine s'augmente par la découverte nouvelle et de nouvelles habitudes d'acquérir, de juger et de comparer. De là à conclure que chaque artiste ne fait que continuer l'œuvre de ses devanciers un seul pas restait à franchir, de sorte que

---

(1) Ch. Renouvrier et Louis Prat : *Nouvelle Monadologie*. Armand Colin, édit.

l'on a pu écrire : « L'originalité dont se targue l'artiste est une illusion. » (1)

C'est à l'homme de talent surtout, fait d'expériences acquises, souvent même au détriment de ses contemporains, que peut manquer l'originalité, mais l'artiste de génie vaut mieux qu'une logique résultante « d'idées-forces » avant lui exprimées ! Il n'ignore pas en général quels matériaux contient le bagage transmis par ses devanciers. Il les utilise pour d'autres fins quand il ne dédaigne pas de s'en servir ; lorsqu'il puise dans le lot commun, il recrée suivant un démon intérieur. Il sait dégager son moi de tous les moi passés. Il fait davantage que résumer les tendances de son époque : il les enrichit, même lorsqu'il les cristallise. Le point d'application d'une idée pouvant rester le même, il trouve des variations dans les valeurs respectives du sens, de la direction, de l'intensité. Il établit des rapports ignorés avec les éléments mis à la portée du vulgaire.

Pour lui l'intuition enfin, dont il faut élargir le rôle, ouvre des portes demeurées closes devant d'autres hommes. Il est le *vates*, l'inspiré au sens où l'entendaient les Latins.

Son facteur individuel opère à la manière de ces catalyseurs qui, sous d'infimes quantités, bouleversent et transforment des masses énormes de matières. Cette équation personnelle prévaut sur tous les déterminismes.

Le créateur échappe à toute classification. Il n'est pas davantage l'esclave de son temps ou de la société où il vit, mais en avance sur son époque ; c'est pourquoi il est le plus souvent incompris.

Toujours différente en quelque point de tout œuvre antérieur, son œuvre surgit comme une création dans la création : c'est en vérité sa part de liberté dans un monde déterminé.

Toute création est donc en quelque sorte, à tout point de vue, une *évasion*.

---

(1) W. Deonna : *Les lois et les rythmes dans l'Art*. E. Flammarion, éd.

Ce facteur inconnu, qu'il faut s'efforcer de découvrir chez un artiste, mieux que partout ailleurs, est implicitement contenu dans sa réalisation. C'est affaire de tact autant que de sensibilité que l'en dégager. Dans le domaine de l'art, tout jugement doit être fait autant d'intuitions, d'impressions subjectives, que d'observations et de déductions logiques.

Un artiste est en réalité tout ce que nous éprouvons par lui. C'est donc presque une auto-analyse qui nous le livre.

Si les hommes n'étaient que les produits logiques de leur temps et de leur milieu, ils ne différeraient guère que des hommes d'autres lieux et d'autres temps : ils seraient tous très proches les uns des autres ; deux génies dissemblables ne pourraient coexister à la même époque.

Quand on sait quels abîmes séparent des individus pour l'interprétation de faits ou d'idées sur lesquels ils sont cependant d'accord, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'à travers les influences qui agissent sur la formation de l'artiste se joue un élément subjectif qui se dérobe à l'analyse.

Le plus souvent, lorsqu'il ne les résume pas pour les marquer de son empreinte décisive, l'artiste de génie est un réactionnaire qui bouscule les préjugés, les conventions et bouleverse les idées qui vivent autour de lui. *Révolté sur le plan biologique, il l'est également sur le plan intellectuel, parfois même sur le plan métaphysique.* Il cherche son équilibre spirituel à travers les influences reçues, mais non aveuglément acceptées. Il lutte pour imposer sa loi. Quand il accepte, il ajoute toujours.

D'un foyer secret, de loin en loin, jaillit, par intermittences, l'étincelle qui fécondera les autres hommes. Baudelaire voit dans les ténèbres humaines luire les clartés successives des phares qui jalonnent ainsi la route aventureuse des générations.



Les vues des évolutionnistes qui s'efforcent de déterminer la formation de l'artiste ne doivent donc être acceptées que tout autant qu'elles ne diminuent pas ce facteur individuel.

Il y a beaucoup de vérités à retenir de l'idée d'évolution : avec un troublant rationalisme elle a permis d'établir certaines règles ayant présidé à l'élaboration de l'œuvre humaine. Mais il faut toujours réserver à l'artiste sa part de création spontanée à travers toutes les déterminantes biologiques ou psychologiques du milieu où il vit.

\* \* \*

Un artiste est riche d'autant d'aspects que nous pouvons trouver de variantes quand nous le commentons. Il vaut surtout par ce que nous valons nous-mêmes.

Il suffit qu'il contienne implicitement le dynamisme qui nous mettra en mouvement. Il nous appartient d'avoir d'excellents rouages pour accomplir le cycle.

L'artiste idéal semblerait donc celui qui, capable de réagir sur le plus grand nombre, pourrait émouvoir autant en qualité qu'en quantité. C'est le lot des grands, par certains points accessibles à tous, pourtant si hautains.

Ceux qui n'ont recherché pour leur œuvre que la qualité ne valent que pour un petit nombre. Ils précèdent une élite au lieu de conduire une foule.

Il ne convient pas cependant de tomber dans un exclusivisme outré en sens inverse. L'histoire de l'art ne saurait être une suite d'études de cas particuliers. Elle est aussi celle de la vie civile et politique des peuples. Des relations étroites relient les épisodes les plus apparemment divers de l'épopée humaine. L'individu subira toujours logiquement l'emprise des idées générales de son époque. On ne saurait donc le séparer brutalement de la tradition.

Les personnalités sont périodiquement frôlées

par le passage d'idées qui hantèrent d'autres générations : oiseaux migrants, elles reviennent, après on ne sait quel exil, de loin en loin, se poser de nouveau sur les toits des hommes. Mais l'observateur attentif découvre que les mêmes ailes se sont souvent rafraîchies de nuances nouvelles.

On s'est évertué pour caractériser d'une manière quasi-scientifique ces rythmes de la spéculation intellectuelle. Ceci assure des commodités pour la classification des faits et des repatoires pour la mémoire.

Derrière ces oscillations je ne vois en réalité que la tragédie de la création où lutte l'esprit humain pour assurer sa survivance au-delà même de l'anéantissement physique.

L'esprit se débat, emprisonné dans les limites du savoir, étroite chambre : alternativement il vient heurter l'un ou l'autre des quatre murs.

De ses sursauts et ses retours on pourrait essayer, du point de vue de la probabilité, de dégager une mathématique de son impuissance à réaliser un idéal capable de le libérer de l'emprise que la matière étend sur le corps.

Les grands rythmes de l'art ne sont que les perpétuels flux et reflux de l'intelligence créatrice cherchant son équilibre entre ce qu'elle a cru alternativement être la vérité ou l'erreur. Ce sont les périodes d'une sorte de respiration du génie humain.

Ces rythmes sont aussi liés aux manières de sentir et de concevoir de races différentes luttant pour se surpasser et assurer leur suprématie dans le domaine politique comme dans le domaine intellectuel et moral. La guerre des idées a toujours précédé ou suivi celle des armes. Le vaincu militaire a pu avoir sur son vainqueur de nobles revanches.

\* \* \*

Ainsi s'instaure à la fois la part d'indépendance et la part d'humilité qui convient à tout écrivain

essayant d'établir le bilan littéraire d'une époque.

Mais à travers les inextricables réseaux de la vie, des événements, des idées et des tendances de telle période, il ne peut que tenter de dégager les caractéristiques de quelques esprits ayant apporté les dominantes suffisantes pour réagir sur sa personnalité.

C'est davantage une suite d'essais sur une époque littéraire qu'une histoire du symbolisme qu'il faut s'efforcer de trouver dans les pages qui suivent, écrites suivant un dessein personnel, en dehors de toute considération de plaire à quiconque. (1)

Quand on prend un livre, une attraction s'établit aussitôt entre la pensée matérialisée et l'esprit avide de savoir.

Un livre agit sur moi à la manière d'un aimant sur la limaille. La pensée qu'il retient oriente en moi de nouvelles lignes de forces.

Je ne sais rien de plus dynamique qu'un beau livre. Il vaut par tout ce que de lui-même un homme y réalise. Il est chargé d'un potentiel redoutable. Je ne l'ouvre plus qu'avec inquiétude comme pour manipuler un explosif. Il peut d'un éclair m'investir de révélation. Il peut détruire toute une existence de recherche, broyer les fruits de mon silence. D'un seul coup il est capable de jeter bas un idéal, de bouleverser telle accoutumance de sentir, de comprendre, d'interpréter, de vouloir.

Le livre nouveau c'est donc l'inconnu dont on peut tout espérer ou redouter.

Le voici entre mes mains. Déjà il fait irradier le sourire et la curiosité du possesseur. Désormais il fera pour un temps, selon qu'il saura plus ou moins me retenir, partie intégrale de mon être. Il participe à mon activité, aux événements quotidiens de ma vie, à tout ce qui me touche, à tout ce qui me sollicite. Nous respirons le même air dans

---

(1) *La Cathédrale Symboliste* (en préparation).



le même paysage. Il se baigne dans ce que les métapsychistes appelleraient mon *aura*. Il m'enveloppe à son tour d'un champ magnétique.

Rassasié de lui, je le repousserai loin de moi. Il gardera intacte sa virtuelle énergie. Il la diffusera sur les rayons. Il enrichira la vie collective de ma bibliothèque. Mais son auteur, connu ou inconnu, sera devenu mon ami. Au moment choisi je saurai bien le convier à venir s'asseoir à la table de ma méditation.

Il ne faut donc voir en ces études qu'une série de réactions au contact d'œuvres contemporaines.

En les écrivant je me suis efforcé de situer ces œuvres par rapport aux tendances et aux influences de la période où elles furent conçues. Ma sensibilité venant au secours de ma logique, j'ai tenté de dégager la part de création qui revient aux meilleurs. J'ai projeté les spectres de nos communes réactions.

Ne parlons pas ici de critique. Quelques rares esprits de notre époque sont seuls à l'honorer. Elle est devenue vénale sous la plume des peu scrupuleux entrepreneurs de fausse gloire qui ont encombré les lettres françaises de génies médiocres pour ne pas dire ridicules.

Ces pages sont donc partiales. Elles auront et doivent logiquement avoir des détracteurs. D'autres pourront penser différemment. Ce droit ne saurait leur être contesté.

Qu'importe si ma vérité devient celle de quelques-uns, si elle peut éveiller chez certains des conceptions plus loyales, plus généreuses et plus larges en l'art de comparer, d'interpréter et de choisir.

ANTOINE-ORLIAC

# SAINTE GENEVIÈVE

(FRAGMENT)

---

*Foris pascebat oves patris sui ; intus  
autem pascebatur a Domino.*

(ANTIENNE)

Il était une bergère...

Entre les replis de l'onduleuse Seine,  
Un jour, en l'hiémale paix de la plaine,  
Elle naquit, près de Paris, à Nanterre.

Il était une bergère...

Des anges elle eut la douceur.  
Dehors elle paissait les brebis de son père  
Mais son âme était l'agnelle du Seigneur.

Il était une bergère  
Qui gardait son troupeau.  
Elle y trouva bien du repos  
Et son âme solitaire  
Était comme un jardin enchanté.

Il était une bergère sur la Cité.

\* \* \*

Or se souvient la vierge de Nanterre  
Et sa pensée altière et grave plaît à Dieu :

Un ange du Seigneur, voilé de lumière,  
A glissé d'un vol rapide et radieux  
Laissant d'un frôlement d'aile sur la terre  
Un caillou blanc gravé aux armes de Dieu.  
Et ce caillou brûlait mon cœur et mes yeux,  
Comme un brandon divin, pur gage d'amour,  
Eclat du Rocher puissant de mon salut.

Alors Germain d'Auxerre  
Ayant pris le morceau de pierre  
A rendu grâces puis l'a pendu  
A son cou palpitant de plaisir.

« Accepte m'a-t-il dit, ce don miraculeux,  
« Ma fille ! Souviens-toi de cette heure  
« Car tu es la servante du Seigneur.  
« N'accueille aucun désir ;  
« En ton cœur ne formule aucun vœu  
« Que de l'Esprit Vivant.  
« Laisse les bijoux : aucun diamant  
« N'a tant de feux que ce caillou  
« Jeté par Dieu. Aucun époux  
« N'a tant d'amour que Jésus.

« Voici la Vierge que l'Eternel choisit  
« Pour ses desseins miséricordieux.  
« Au livre d'heures il est écrit :  
« — Au vainqueur je donnerai un caillou blanc,  
« Y sera gravé sigle en signes de feu  
« Un nom terrible et doux que nul ne comprend  
« Qui d'un cœur fervent n'aime et n'adore Dieu. »

\* \* \*

A nones prie la Vierge de Nanterre  
Et son hymne est agréable au Tout-Puissant :



— L'ange du Seigneur, voilé de lumière,  
Est descendu d'un trait d'aile flambant  
Dans un remous d'odoreuse poussière.  
Comme tournoie une feuille au vent  
Mon cœur voletait étonné de mystère.

L'ange est descendu d'un trait d'aile flambant  
Puis dans la nue a disparu pareil  
A la fumée orante de l'encens.  
Inquiète, dans l'attente d'une merveille,  
Ah ! mon âme, en son extase, se suspend.

En Dieu mon âme a confié son attente ;  
Sur l'Eternel j'ai fondé mon salut.  
Seigneur ! ce présage a troublé ta servante..  
Mon cœur timide à tes attraits élu  
S'exalte et te rend grâces. L'amour s'enchanté.

J'ai mené paître les brebis de mon père  
Auprès du fleuve, aux champs. J'ai entendu  
Ravir là mon cœur, d'ineffables prières :  
O les seules délices de la bergère !  
Gloire au Très-Haut qui garde ma vertu !

Avec un cœur simple, je vous ai servi ;  
Seigneur ! vous m'avez comblée de largesses.  
Dès l'enfance, soupirant à vos parvis  
J'ai hanté la paix à l'abri  
Des hauts toits bleus, miroirs de la sagesse.  
— Là-près, broutaient les tranquilles brebis —

Des nuits, quand j'élevais vers vous ma prière,  
Je vis les étoiles luire au firmament  
Et qui dispensaient le calme à la terre.  
De ces flammes légères à nos tourments

Sur notre route vacille la lumière  
Aux jardins, là-haut — mais Dieu ! jusqu'à-quand ?

Quel fut à vêpres de la Saint-Jean d'hiver  
L'aspect du ciel au dessus de Nanterre,  
Pour tant de grâces — ô bienheureuse enfant ?  
Cette médaille, à la croix engravée,  
Contre mon sein au Seigneur dédiée ;  
Au Saint-des-Saints ma vertu consacrée ;  
Gérontia de lumière privée  
Qui par ma voix la vue a recouvrée  
Proche le puits où je fus baptisée —  
Tant de Merveille ! et la plus douce des douceurs,  
O Croix ! toute la tendresse enclose au cœur.

L'âme en proie aux prodiges divins  
Je prie et je pressens que se lèvent  
Des jours de fastes — l'oraison vainc. —  
Le ciel est clément aux vœux de Geneviève.

\* \* \*

Ainsi priait la fille de Sévère  
Et son visage fut tout frappé de lumière  
Sous le voile flammé  
Car dans son cœur et dans son corps l'amour sacré  
— Charme impérieux — avait pénétré.

L'image de Marie, en sa mosaïque,  
Attrait à son énigme symbolique  
Le beau secret de la Vierge voilée  
En ce mi-août de sa quinzième année.

Félix, évêque de Lutèce, avait ce jour-là,  
Officiant avec apparat

Dans l'humble église de Nanterre,  
Posé le voile de l'Alme mère  
Sur les cheveux nattés  
De trois Vierges du Parisis.  
Or la plus jeune avait la mystique beauté  
Que donnent les parfums inspirés par le Christ.

— Au jardin sur le bord de l'eau fleurit un lys  
A la corolle immaculée.  
Dès l'aube il est éclos distillant la rosée ;  
Un effluve suave en émane.  
Et telle que le lys, de grâce enluminée,  
Au temple au bord de la rivière  
Geneviève a versé vers le ciel sa prière  
Et répandu ses larmes.

« Odorante de ses délices  
« Fleur virginale offerte au Père comme prémices  
« Marie, en s'élevant sur la cime des monts,  
« Les pieds sur la lune — effroi des démons ! —  
« Appuyée à son divin Fils,  
« Brille, splendeur polaire, au ciel ébloui. »

— Le cœur de Geneviève s'est réjoui  
A ces cantiques d'allégresse.  
Au los-de-Marie elle a l'âme en liesse...  
La nouvelle épouse du Christ  
S'avance comme l'aurore sur les fronts tristes.

\* \* \*

Seule. Vers vous, mon Dieu, j'ai jeté ma douleur  
Entre deux tombes, parmi les fleurs.  
Voici. Lorsque le soir, où monte ma prière,  
Etend son voile sur la terre, —



Recueillie, apaisée, au bord du mystère  
Entre vos bras j'ai reposé mon cœur.

Seule. Non morfondue et pas désespérée,  
Ravie en votre haleine, extasiée,  
Hélant à leur bonheur le sublime pardon,  
J'ai lamenté vers vous, j'ai pleuré, j'ai prié ;  
J'ai tressailli, mon Dieu, en acceptant le don  
De votre corps, de votre sang, votre pitié  
Qui font croître en ma foi mon espoir altier.

J'ai tout laissé : mon hameau, mon troupeau,  
Le puits de mon baptême et le verger rustique  
Et la chapelle  
Et deux croix sous un saule. Qui donc m'appelle ?  
J'ai tout laissé pour suivre le chemin de ma vie.  
Je suis partie....

Je fis halte, ayant eu besoin de repos  
Et là, sous la hêtraie aux frondaisons gothiques  
Filtrant quelques lueurs de l'âme occidentale,  
Je tombai à genoux, adorant.  
Alors je vis surgir dans un fidèle élan  
Magnifiques de gloire un vol de cathédrales  
Où flamboyaient des roses.  
Vertige ! L'effort des voûtes sur les croisées d'ogives  
Faisait une poussée énorme vers le ciel.  
Les tours montaient légères comme des oraisons.  
Maisons de Notre-Dame ! Votives floraisons  
De notre Ile de France. O Beautés qui ravivent  
La tendresse et la foi, au rythme personnel  
D'une création, images d'infini !  
Formes de l'idéal où l'âme s'accomplit  
— Les pierres résonnaient du murmure des anges —  
Vision splendide où vivait Dieu !

Joie belle et franche !  
Merveilles de l'extase où s'effacent les choses...

Et je versai des larmes.

\* \* \*

Et vers Lutèce en l'île, Geneviève est allée  
Le cœur illuminé et louant Dieu  
Pour tant d'amour en la douceur ensoleillée  
Du paysage,  
Bois et coteaux, champs de blés et de vignes.  
Et le beau fleuve onduleux coule  
Entre les prés  
Portant le chant des bateliers de la Cité.  
Autour des îles l'eau s'enroule  
Et puis reprend son cours qui s'attarde en replis  
Au doux pays de France.  
Dans le matin, clair et joyeux,  
La vierge au merveilleux visage  
Que l'extase a pâli  
S'en est allée au long de l'eau vers la Cité.

CHARLES COUSIN

# Le Symbolisme et Mallarmé <sup>(1)</sup>

---

Nous avons dû, maintes fois, au cours de ces pages, prononcer le nom de Stéphane Mallarmé. L'on ne saurait, en effet, étudier l'un quelconque des grands symbolistes sans rencontrer, discrète et bienfaisante, l'image un peu énigmatique du Maître, envers lequel tous, sans exception, aiment se reconnaître une dette de reconnaissance attendrie. En ce qui concerne notamment Francis Vielé-Griffin, nous avons déjà noté l'influence qu'exerça sans doute, sur l'orientation de sa pensée, la vie et l'attitude morale de Stéphane Mallarmé. Rappelons-nous, avec les belles paroles du poème funéraire, qu'il fut

« le seul homme peut-être alors ».

Il s'agit ici de déplacer à peine la question. Nous voulons, afin de comprendre de plus près ce que fut le symbolisme et particulièrement le symbolisme de Francis Vielé-Griffin, tâcher de rétablir les faits dans leur réalité et situer Mallarmé à sa vraie place, en face de ces faits eux-mêmes et par rapport à eux.

La tâche est certes délicate, car la figure de Mallarmé reste complexe, et parce que, par le seul mot de symbolisme l'on désigne nombre de choses, qu'il faudrait auparavant définir et classer. En dépit de tout ce qu'on a pu écrire sur le symbolisme, nous nous obstinons à dissimiler sous l'étiquette unique du mot, une doctrine d'art tout

---

(1) Ces pages sont extraites d'un ouvrage en préparation sur le poète Francis Vielé-Griffin.



d'abord, puis une génération littéraire, les symbolistes, et chacun pour leur part, s'affirmant désireux de garder leur individualité propre.

Il nous faut donc faire mouvoir, au milieu de ces nuances fines mais réelles, la figure du Poète, compliquée elle-même, car elle reste nuancée aussi et dominée presque par des contradictions, qui parfois s'unissent, se fondent et ne peuvent s'expliquer que les unes par les autres. Et nous devons, avant toute chose, faire appel au témoignage des symbolistes, pour chercher à savoir sous quel visage leur apparut leur Maître. A ce que nous avons pu apprendre de Mallarmé ainsi, nous ajouterons la critique des qualités et des défauts principaux de son œuvre. De ces comparaisons et de ces heurts naîtra, je veux le croire, une évocation dont le relief s'accusera de vérité.

Sur la personne physique et morale de Stéphane Mallarmé, tous les témoignages que j'ai pu recueillir auprès de ses disciples les plus chers, s'accordent et se confirment.

Ce fut paraît-il une page de l'« A REBOURS » de Huysmans qui révéla au large public l'œuvre si neuve de Mallarmé. S'ensuit-il que les jeunes hommes, qui allaient devenir les symbolistes, l'aient jusque-là ignoré ? Je crois que non. Ils avaient déjà pu connaître maint poème publié et notamment cet « APRÈS-MIDI D'UN FAUNE » que le poète, sur l'invitation de Banville, avait écrit naïvement, le destinant à être débité par Coquelin. Comment de jeunes poètes, fervents déjà, n'auraient-ils pas trouvé par eux-mêmes, dans un tel poème, une richesse bien plus mystérieuse et plus pure que la richesse enfermée dans les œuvres de Leconte de Lisle ou de François Coppée ? Ce mystère, peut-être, les attira. Ils furent, rue de Rome, saluer, en ce poète isolé parce que discret, leur Maître. Mallarmé leur apparut tel que nous le représentent et la belle photographie de Nadar et le crayon de Whistler. Des deux portraits, cepen-

dant, il paraît que c'est à l'évocation de Whistler que, selon un mot cruel et prophétique du peintre, Mallarmé ressemblait le plus. L'homme était tout à fait simple, accueillant, bienveillant et distingué. Sa bonté, sa distinction et son charme incitèrent les symbolistes à revenir, et ainsi s'ouvrirent les fameux mardis de la rue de Rome, dont tant d'hommes de lettres ont parfaitement et pieusement parlé.

Nous aurions tort de repousser de tels témoignages et de nous imaginer les fameux mardis, autrement que comme des causeries touchant aux choses de l'esprit, entre Mallarmé et ses disciples, dans une atmosphère de sympathie certes réelle, mais toute empreinte de simplicité. On y lisait des poèmes que le Maître critiquait, situant, appréciant, non point tant de son point de vue propre que du point de vue idéal qu'il jugeait celui même de l'auteur. Ainsi de Francis Vielé-Griffin aimait-il « LA DAME QUI TISSAIT » où s'esquisse déjà une signification symbolique. Tous se réchauffaient « à cette petite flamme » que l'on sentait dans le cœur et l'esprit du Poète, et qu'il avouait lui-même n'avoir point rencontrée chez le grand Hugo. Le dernier sorti soufflait au bas de l'escalier le bougeoir allumé et, le mardi suivant, renouvelait le pèlerinage de la rue de Rome.

Cela dura plusieurs années, trois années à peu près en ce qui concerne Francis Vielé-Griffin. Or il avoue que ces trois années furent pour lui, comme une sorte de rhétorique supérieure, infiniment utile en ce qu'elle développa cet esprit de finesse que Mallarmé paraissait incarner. Il apprit ainsi à ne point s'étonner de la rapidité d'une ellipse, d'une métaphore lointaine, d'un tour imprévu. Le Maître ne lui déclara-t-il pas, un beau jour, qu'il allait « se remettre à apprendre l'alphabet » ? Et, tout compte fait, nous ne devons pas voir là une boutade ironique, une pointe de cette ironie que Mallarmé maniait si délicatement, et qui s'alliait si bien avec l'atmosphère bleuie par la fumée du ca-

lumet. Non ! le Maître voulait dire par là, qu'il y avait toujours lieu, pour le poète, d'étudier et d'approfondir le mystère des possibilités verbales. Le « COUP DE DÉ », plus tard, vers la fin de sa vie, tentera de réaliser les découvertes poursuivies dans cette voie. Et Mallarmé ne donnait aucune-ment l'impression de vouloir être obscur. Il était tout le contraire d'un cerveau brumeux. D'ailleurs avec l'élégance de l'esprit, toute page écrite par lui atteste encore la clarté de l'intelligence. La conscience, la dignité, la patience étaient ses lois. Le moindre sujet devenait pour lui l'objet de recherches minutieuses et de méditations infinies. Nous n'en prenons pour signe qu'une anecdote déjà racontée par Francis Vielé-Griffin. Mallarmé avait l'habitude de ranger, dans les étroits tiroirs d'un petit meuble japonais, des bouts de papier sur lesquels il griffonnait des notes. Francis Vielé-Griffin s'étonna un jour de lire sur l'un d'eux, ces simples mots : « Quels bateaux ? » Et comme Mallarmé s'apercevait de son étonnement, il lui dit avec un sourire : « Ah ! mon ami, vous ne saurez jamais ce que ces deux mots représentent pour moi, si bien que j'ose à peine les écrire, craignant de leur en donner trop. » N'est-ce point là un fait symptomatique pour la connaissance du caractère de Mallarmé ? L'homme est tellement intelligent, qu'il découvre d'admirables richesses dans deux mots presque vulgaires et l'artiste, tant il est discret, craint en les écrivant, d'étaler impudiquement sa personne, peut-être de paraître sentimental ? Sans doute, comme nombre de poètes de sa génération, fait-il de l'impassibilité une condition de la beauté et de la perfection de l'art.

Notons cependant que l'on a exagéré l'importance de l'impassibilité dans la formule d'art parnassienne. Leconte de Lisle a protesté contre l'impropriété du terme, et comme l'a signalé l'un d'entre eux, ce serait plutôt le terme de pudeur, mettons réserve sentimentale, qui serait exact : et la chose paraît toute naturelle, si l'on songe aux récents



excès de la sensibilité romantique. Or, Mallarmé n'entendait point le céder en perfection aux Parnassiens, pour lesquels il conserva de l'admiration et de l'amitié. Il resta, en dépit de l'élargissement de sa formule d'art, fidèle, tant à Théodore de Banville qu'à Catulle Mendès.

Cependant son idéal était autre, l'idéal de poésie, qu'il caressait dans ses méditations et qui reflétait à un degré élevé toutes les qualités de l'homme et de l'artiste : cet idéal, dont la contemplation rendit son œuvre de plus en plus rare et son travail de plus en plus difficile. Quel était-il donc ? Le Livre ! Il parlait fréquemment du Livre ; et ce Livre, il prétendait que le monde était fait pour y aboutir. Livre plus universel, plus humain, plus artiste aussi que la Bible. Le monde, affirmait-il, ne sera sauvé que par un meilleur Livre. Nous ne saurions avoir de doutes. C'est bien ce livre-là qu'il comptait réaliser, et il le concevait très proche de l'absolu. Tout d'abord, il devait être la synthèse de tous les arts : architecture, peinture, sculpture, musique, Littéraire par dessus tout ; tout cela devait être réalisé par les mots, qui devaient évoquer simultanément la divination de toutes les analogies possibles, tant musicales que plastiques, tant émotionnelles que philosophiques.

N'est-ce point là le plus bel idéal de Poème que l'on puisse rêver ? Mallarmé dans sa Divagation première relativement au vers, l'a suggéré avec une conscience et une élévation d'art peu communes. Il a esquissé pour nous un exemple dont nous devons lui être toujours reconnaissants. La question que nous devons nous poser est quelque peu différente. Il faut nous demander si l'idéal poétique de Mallarmé était possible avec les moyens qu'il comptait mettre en œuvre pour le réaliser, et chercher ensuite dans quelle mesure il l'a réalisé. Disons plus simplement : Le Livre était-il réalisable ? Devons-nous confondre l'œuvre écrite de Mallarmé avec son Livre ? J'ai peur

qu'aux deux questions posées, il ne nous faille répondre : Non !.

Cependant il nous reste de Stéphane Mallarmé une œuvre écrite : un volume de prose et un volume de vers. Prose ou vers, il s'agit toujours de poèmes et ces poèmes souvent parfaits sont toujours délicieux : ils laissent entrevoir sous le mystère de leur discrétion et le voile de leurs allusions combinées, d'extraordinaires richesses. Quel qu'il soit, un vers de Mallarmé semble contenir infiniment plus, et tout autre chose, qu'un vers parnassien. Les mots s'y accouplent suivant des lois particulières au poète, reliés par des affinités de sons et de couleurs d'une subtilité raffinée. Les métaphores, les allusions réalisent une vie intime singulièrement idéale et réelle à la fois. Est-ce à dire toutefois qu'il s'agisse là, comme le prétendait M. Maurras (*Avenir de l'Intelligence*, p. 182) d'une sorte de tachisme littéraire, d'un art du langage entièrement régi par les vocables ? Il me semble que c'est le contraire qui est vrai. Nul art n'est plus volontaire, plus intellectuel, plus logique que l'art de Mallarmé, et si le poète a rompu l'équilibre esthétique, c'est non pas au profit des données sensibles, mais au profit des données intellectuelles. Rare et solitaire, froide un peu, telle nous apparaît en définitive l'œuvre écrite de Mallarmé. Au reste, plus heureuse que tant d'autres, cette œuvre a trouvé en M. Thibaudet, le plus pieux et le plus subtil des exégètes, le commentateur en quelque sorte rêvé. Rien n'a échappé à la clairvoyance et à la finesse du critique qui a tout noté, tout pénétré et prouvé que si Mallarmé était parfois un poète difficile, il n'était pas, comme nous le disions nous-même, un poète obscur. L'hermétisme d'une telle poésie n'est que la conséquence de l'inattention ou du manque d'intelligence du lecteur trop hâtif. Il n'y a pas là de poème qui, sous le clair obscur des images et des ellipses, ne propose un sens possible. Ce sens est-il défini

pour chaque poème, fixé tel pour toujours ? Non, sans doute. Nous ne suivons pas M. Thibaudet jusque-là. Mallarmé a peut-être voulu ce flou propre à la suggestion. Il était trop intelligent pour ne pas se rendre compte qu'il ne nuisait aucunement à sa pensée. Nous persistons à donner au mot de pensée, la signification expérimentale, d'expression d'un système de sentiments et d'idées cohérentes, d'expression d'une philosophie. Or — cela nous frappe encore, à travers les analyses si consciencieuses de M. Thibaudet, — sous les raffinements de cet art, nous surprenons un grand vide de pensée.

Non point que çà et là nous n'apercevions des idées générales et même des idées tout simplement ; le poème en abonde. Non point que l'œuvre tout entière ne dégage une pure atmosphère d'idéalisme, ni que les métaphores, par leur vivacité, ne parviennent à recréer certains aspects du monde, ou que le poète manque de cette perfection que M. Duhamel a pu si heureusement appeler « connaissance poétique ». Nous restons néanmoins frappés de la fragilité, de la futilité du sujet. Quand Mallarmé, comme dans un FAUNE ou dans son HÉRODIADE, qui semblent ses chefs-d'œuvre, — point sur lequel je me sépare de certains mallarmistes — n'exprime pas sa conception du Poète et de la Poésie, il s'amuse à prendre une babiole, un éventail, une femme à la toilette, maint tableau qui reste étroit, parce que le poète n'a point cherché à lui donner un élargissement, une signification, qui l'eût relié à sa conception générale de la vie. Et sur de si futiles prétextes, son art ne perd rien de sa perfection.

Ne nous étonnons pas ! Mallarmé voulait que son art fût un absolu et qu'il portât en lui seul toutes ses raisons d'être. Le sujet, le prétexte d'art lui devint de plus en plus indifférent. Il avait conçu sa doctrine d'art, et — je l'ai entendu dire à l'un de ses plus proches disciples, M. Paul Valéry, — par une sorte de jalousie des moyens ex-



pressifs de la musique, qu'il adorait. Après Rimbaud, il réalisa un art de synthèse, d'une façon plus intellectuelle et plus volontaire. Mais cet art, qu'il avait voulu si proche de la musique, il s'efforça de le réaliser plastiquement. Il y a là une première contradiction et, peut-être, une raison profonde de l'échec définitif, échec fécond et magnifique tout de même, car, en dépit de ce que peuvent prétendre les intelligences closes, Mallarmé n'a rien du raté.

Synthèse donc d'éléments plastiques, son art lui apparut de plus en plus comme l'unique fin. La synthèse lui parut plus intéressante que les éléments qu'elle avait à synthétiser. Invisiblement, son idéal se rapprochait de la doctrine de l'Art pour l'Art, la pure formule parnassienne. La forme lui semblait de plus en plus la matière de l'art. Notons que, chez Mallarmé, cette forme demeure plastique. Le rythme y est infiniment moins souple que chez Baudelaire ou que chez Verlaine, beaucoup plus instinctif lui, et réellement musical. S'il fallait qualifier Mallarmé d'un mot, il suffirait de redire de lui, qu'il fut un Parnassien intelligent, le plus intelligent des Parnassiens. C'est ainsi au moins qu'il apparaît à travers son œuvre.

Et ceci nous révèle une seconde contradiction profonde. Nous voyons un homme, riche de tous les dons de l'intelligence, s'évertuer à réaliser un art, qui est comme la négation de l'intelligence, un art de forme absolue. Si pourtant l'art de Mallarmé, par de si nombreux horizons ouverts sur les idées pures, par la splendeur de ses images et la qualité de sa langue, dépasse de si haut le Parnasse, nous devons en chercher la principale raison dans ce fait heureux, que le poète ne parvint jamais à abolir la magnificence de ses dons.

Il n'en reste pas moins vrai que l'œuvre de Mallarmé, son œuvre écrite, que nous possédons, si elle paraît guider, préparer le symbolisme, par son essence profonde, s'en avère différente et parfois semble s'y opposer.

La métaphore dont Mallarmé usa avec un tact si rare et une puissance que Hugo lui-même aurait à lui envier, n'est pas le symbole. Comme l'allégorie, l'allusion, ces figures de rhétorique ne sont que des éléments du symbole. Celui-ci, plus large et plus profond à la fois, les enveloppe et les contient. L'on ne saurait confondre avec le symbole ces rencontres de mots heureuses, inconscientes ou voulues, qui parviennent à nous restituer la réalité dans un moment de sa vie propre. Le symbole est un moyen d'expression, mais il dépasse l'expression elle-même, il vise à l'expression d'une connaissance et toute connaissance implique une chose à connaître. De là, pour les symbolistes, l'importance du sujet, de l'interprétation du sujet poétique. De là, leur mépris du naturalisme et du Parnasse, leur horreur de l'art pour l'art, à quoi ils opposent la doctrine classique de l'Art pour la Beauté, en donnant au mot de Beauté sa signification la plus large et la plus humaine. De là enfin, leur culte de la vie.

Mallarmé, au cours de son œuvre, nous offre-t-il de véritables symboles ? Je l'ai dit, HÉRODIADÉ et le FAUNE sont moins des symboles que des allégories. Ils ne dépassent pas le domaine de l'intellectualité, même en utilisant les notations de sensibilité les plus fines qui aient jamais été poétiquement réalisées. Ils participent à peine de la Pensée du poète, et restent un peu distants, presque froids. Mallarmé, sans doute, que nous savons discret, les voulut tels. Il reste vrai que même ses symboles s'opposent au symbolisme.

Car le symbolisme n'est rien, ou il est, comme nous l'avons écrit, cette doctrine d'art qui fait du symbole le moyen d'expression de son souci de connaissance. Peut-être ce Livre, ce meilleur Livre que rêvait Mallarmé aurait-il été l'œuvre la plus parfaite du symbolisme ? La qualité de son intelligence et de son goût, l'y conduisait. Son tempérament parnassien l'en détourna. Nous ne pouvons que le regretter, en nous souvenant de l'i-

mage, si souvent entrevue par lui, du Poète intégral, du plus pur Poète.

Opposée au symbolisme l'œuvre de Mallarmé, il nous reste à définir sa place vis-à-vis des symbolistes, à délimiter son influence. Voilà René Ghil qui quitte le groupe et va combattre à peu près seul pour son idéal de Poésie scientifique. Voilà Francis Vielé-Griffin qui expose dans un article des « Entretiens politiques et littéraires », la somme de ses réserves sur les Divagations. Pierre Louys pousse, dans des directions presque anti-mallarméennes, son souci d'art verbal ; et M. Paul Valéry se taira pendant vingt ans, absorbé dans d'autres recherches, avant de se réadonner à une poésie renouvelée. Tout au plus retrouvons-nous, chez les uns ou les autres, le souvenir d'un tour mallarméen dans l'expression. Il faudra attendre le cubisme et son apparition dans la littérature pour retrouver, poussée à l'extrême, la doctrine intellectualiste de Mallarmé révélée par son œuvre. Mais ici l'équilibre à un tel point se rompt que l'on est en droit de se demander si les disciples ne trahissent pas le maître et si tout cela n'aboutira pas au Parnassisme le plus sec et le plus exaspéré.

Il nous demeure la belle figure du Maître des symbolistes, son influence personnelle, son charme qui lui eût permis, comme me le disait un jour M. Paul Valéry, de fonder une religion nouvelle. Celle-là fut immense, magnifique, comme un exemple de vie si digne et si désintéressée. J'ai dit qu'il avait peut-être fourni à Francis Vielé-Griffin le type de héros, que signalait encore en lui M. Albert Mockel. Rappelons-nous la profonde plainte du thrène :

*Vous fûtes le seul homme peut-être alors...*

JEAN DE COURS



# GIGANTOMACHIE

---

Ce fut une grande date humaine quand les pleureuses hagardes du divin Bouc déchiré Dionysos, interrompirent leurs gémissements pour écouter d'immortelles paroles, quand les barbares sacrificateurs d'une vierge enterrée vivante en offrande aux dieux infernaux, ayant fait du Rite sauvage un Jeu humain et une Musique, entendirent celle qui fut la Fille et la Soeur, la fille de l'Incestueux, la soeur des Fratricides, la toute-fille et la toute-soeur, Antigone. Il est des lois non écrites, mais immuables, qui ne sont ni d'aujourd'hui ni d'hier, mais existent de toute éternité.

Y eut-il des temps qui ignorèrent ces lois, y eut-il des cœurs où elles ne furent écrites ? Aucun âge fut-il sans témoignage de l'Unité et de l'Amour ? Avant de chercher dans l'histoire humaine l'application des lois éternelles de symétrie et d'unité, nous voudrions ici interroger quelques témoins.

Dionysos Zagreus fut déchiré par les Titans et ses membres épars sont le monde déchu dont Paul de Tarse a dit les gémissements vers la définitive Plénitude. L'Incarnation chrétienne est la grande loi cosmique. C'est parce que Dieu est l'Amour, et non seulement le Très-Haut, le Tout-Puissant, l'Eternel ou l'Absolu, que son Verbe, l'éternel Logos descend douloureusement vers le non-être pour l'élever avec lui vers la divinité paternelle. Étapes sublimes, tragédie ineffable ! Les théologiens ont beau controverser, les grands voyants sont d'accord pour ne pas faire dépendre

du péché d'Adam le grand témoignage de l'amour, la venue de l'Emmanuel, le sacrifice de la seule victime digne du Dieu Saint, l'habitation parmi nous de la Vie centrale, sa descente sur la terre, au-dessous de la terre et sa réascension triomphante jusqu'à la droite de sa souche éternelle dans les cieux les plus élevés.

Le génie du Christianisme n'est pas seulement d'avoir, pour la joie de Chateaubriand, inventé les orgues et les cloches ; il a épanoui l'universelle mythologie, il a réalisé, purifié et complété, rectification suprême, les ruines ou les pressentiments des rites de tous les peuples. Mais son chef-d'œuvre est d'avoir ouvert les voies de la divinité aux hommes nourris d'une chair divine. Le plus dégradé des sauvages, quand il communiait farouchement à la chair pantelante de son totem, et l'initié d'Eleusis, qui vénérât l'Epi présenté par l'Hiérophante, enviaient ce pain, et celui de Mithra, tout dégouttant de l'affreux taurobole, aspirait à ce sang, vin généreux de l'immuable vigne, source du délire dionysiaque vraiment immortalisateur.

Mais le combat n'est pas terminé. Regardons l'histoire comme un combat pour qu'elle se termine par une victoire. A cette lutte, comme à celles des guerriers d'Homère, participent tous les dieux. « Le ciel touche à la terre », chante émerveillé le fidèle d'Osiris. Tout se mêle dans l'univers et chaque pas de l'homme est regardé ou soutenu par des puissances indicibles.

C'est au delà des temps qu'a commencé la guerre, la guerre mère de tout, selon Héraclite, mère des catastrophes qui ont produit l'aspect actuel des choses. Bien avant qu'Eve eût mordu au fruit fatal et violé l'arbre du savoir sans savoir l'arbre de vie, la chute était dans le ciel même. Milton, le voyant aveugle, a dit la lutte des anges, et les hallucinés contemplant dans l'idéal espace Michel au glaive flamboyant qui maintient non sans peine le dragon révolté.

Quand les Titans, frères de Chronos, fils d'Ouranos et de Gaïa, le Ciel et la Terre créés dès le commencement, eurent émasculé leur père, de la semence et du sang céleste répandus dans l'Océan, seul enfant fidèle, sortirent les Erynnies et les Hécatonchires. Chronos prit le trône, épousa sa sœur Rhéa, la polymorphe, qui ne sauva pas sans peine Zeus et les Olympiens de l'avidité paternelle. Pendant dix ans sur les monts thessaliens, luttèrent les deux races. Mais les frères de Zeus, Poseidon, Pluton, Héra, Deméter, Hestia, et les Titans leurs oncles, Coïos et Crios, Hypérion, Japetos et Théia, Thémys, Polybotes, Mnemosyne et Phœbé, étaient de la même famille. Le mal et le bien, dans tout ce qui vit, s'emmêlent inextricablement. Malgré le tonnerre forgé par les Cyclopes, malgré l'armure de Pluton et le trident de Neptune mis à la disposition du Chronide, les Fils de la Lumière, les Puissances ordonnées et lucides ne venaient pas à bout des enfants nocturnes, des dieux d'en-bas, forces volcaniques, anarchiques et violentes de l'aveugle nature. Les Hécatonchires monstrueux, Gyès, Cottys et Briarée, les trahissaient pour revenir à l'instinct de leur race. Et la farouche Gaïa, pour venir au secours de ses fils, livrait au Tartare son corps fécond, enfantait les géants surhumains.

Le plus beau d'entre eux était Encelade. Le farouche éphèbe était ailé comme un archange. D'un vol superbe il s'abattit menaçant devant la vierge casquée, fille de Zeus, Athéna. Un faucon aux ailes à demi déployées servait de chevelure et d'égide au révolté. Un rocher gigantesque est dans sa main, et il le lance. La déesse appelle les Olympiens à son secours. Son serpent, celui qui est honoré sur l'Acropole, rampe vers Encelade et, brusquement, le mord au sein. Les Dioscures apparaissent sur leurs chevaux ailés, la lance en avant vers l'impie. Mais Zeus les prévient; la foudre se dresse et crépite; le malheureux veut fuir en vain; la flamme s'est attachée à sa chair, dé-



chire ses artères et le mont Hémos est entièrement teint de son sang. La féroce Pallas lui arrache la peau pour s'en faire l'Egide. Encore il maudit les dieux ; il faut que l'Etna vienne enfin l'écraser sous sa masse, étouffant à peine ses vociférations et ses plaintes.

Ses frères n'ont pas été troublés par sa chute. Typhon, âgé et barbu, dont les jambes sont deux serpents terminés par des têtes menaçantes, Alcyonée, Porphyryon, Ephialtes, Polybotes, Rhœtos, Clytios, se sont élancés à l'assaut de l'Olympe. Des montagnes entassées les unes sur les autres leur servent de chemin. Des torches brûlent au bout de leurs bras, ou ils serrent dans leurs mains de lourdes massues et des épées de bronze. Jeunes ou vieux, harmonieux éphèbes ou monstrueux vieillards aux cheveux de vipères, tous sont vigoureux et implacables. Leur passion décuple leur force, mais cette force aveugle est à jamais privée de la lumière divine. Alcyonée, l'immense Alcyonée, à la tête de lion, est bientôt étranglé par Hercule auquel, pour cet exploit, les dieux promettent l'immortalité. Porphyryon est follement épris de Héra. Ivre d'amour et de haine, il injurie Zeus, mais sans songer davantage à lui, se précipite sur la belle déesse. S'il l'atteint, comment dans cette étreinte le combattre sans danger pour celle qu'il violente. Mais l'Aigle divin est arrivé à temps. A temps il a porté dans ses serres la foudre inexorable pour que Zeus arrête à jamais l'insensé qu'Apollon, sur son char, avait aveuglé des rayons de l'astre invincible. Polybotes s'est attaqué à Poseidon qui vient de sortir de la mer, enfoncé encore jusqu'au tronc dans les vagues salées. Les serpents qui lui tiennent lieu de jambes, se dressent, dards tendus, contre le dieu marin. Mais le Trident les transperce, faisant sortir de leurs gorges un sang noir et épais. Une flèche lancée par le géant va se perdre au loin dans les flots. Alors Poseidon tend les bras vers l'archipel heureux ; il arrache à deux mains l'île de Nisyros et

en accable l'ennemi des Immortels. Pendant ce temps, Dionysos a étouffé Rhoetos sous des guirlandes de lierre et l'a tué à coups de thyrses. Athéna brûle au flanc Clytios de sa torche renversée. Apollon a crevé les yeux d'Otos qui rampe en hurlant désespérément de ses cent bouches hideuses : il a cent têtes de dragon ; de chacune sort un cri différent. Il injurie avec les uns ses adversaires, avec les autres il blasphème les dieux, ou bien il rugit comme un lion, mugit comme un taureau, il fait entendre des bruits qui ressemblent à ceux du tonnerre ou au fracas du vent dans les gorges des montagnes, les hurlements de tous les animaux et de tous les éléments sortent à la fois du monstre terrassé, accompagnement atroce au combat gigantesque, et portent la frayeur jusque dans les cœurs qui se savent immortels.

C'est alors que Briarée, l'Hécatonchire, Briarée-Aegeon, redoutable comme la mer tempétueuse, Briarée qui enfant jouait avec les baleines et les pressait dans ses bras, apparaît au sommet presque de la montagne sacrée. Il a cent bras, formidables rayons d'un cercle harmonieux, équilibrés et balancés comme les astres dans l'espace éternel. Dans chaque main brûle un cèdre. Les cent torches crépitantes apparaissent sur l'Olympe comme une roue fatidique. Au milieu de la nuit tombée sur le champ de bataille, elles ont surgi, immense soleil venu des royaumes d'en-bas, rose pourpre porteuse de la destruction et de la mort. De partout s'élèvent des cris d'épouvante. Le sol frémit et se couvre de crevasses d'où Typhon fait sortir des flammes rouges. Athéna elle-même, Pallas la sage, est émue et regarde vers son père silencieux.

Mais le germe de sa propre destruction était dans la puissance même de l'Hécatonchire. Il suffisait d'oser le regarder en face pour en venir à bout. Seul le roi des dieux eut ce courage. Son bras ne trembla pas, et quand Briarée eut été renversé par la foudre, les arbres enflammés et les

bras multiples se mêlèrent dans un désordre horrible. Incapable de reprendre l'équilibre et se détruisant avec ses propres armes, l'épouvantable Briarée périt bientôt dans un vaste incendie.

Il en est de même pour le stupide Ephialtes. Ce fils du Tartare déteste autant les hommes que les dieux. Il ne peut supporter près de lui aucune puissance, aucune noblesse, aucun désir tendu. Il n'a pas assez d'intelligence pour être capable d'aimer, pour sortir de ses propres ténèbres. Il injurie à la fois tous les dieux. Ne pouvant peser ses propres forces et celles de ses ennemis, il les provoque tous en même temps, sûr du triomphe, car il ne sent dans son propre cœur que le désir tout nu, que le sombre vouloir de vaincre et de détruire. Les Olympiens méprisent d'employer contre lui aucune de leurs armes. Une pensée suffira. Zeus lui inspire de lutter contre lui-même et l'abandonne éternellement à sa propre rage aveugle. Doué pourtant sans cesse d'une vie nouvelle, Ephialtes l'attaque, sans repos. Précipité dans l'Érèbe, il dévore ses propres chairs ; il fait couler son propre sang. Il dit sans fin : non ! à la vie qui sans fin est pourtant imposée à sa fureur.

Le premier né des Géants, Typhon, qui se nourrit d'entrailles, est le dernier parmi ses frères morts et les Titans vaincus. Son courage n'est pourtant pas abattu. Il sait qu'en lui réside en sa plénitude la force de Gaïa et celle du Tartare. Il est le Feu qui jaillit de l'abîme, le Feu d'en-bas, le Feu terrestre, qui va s'attaquer au Feu du ciel. Et le bras de Zeus est fatigué de lancer les éclairs. Le grand serpent ailé à tête de vieillard s'est abattu sur la plus haute des montagnes entassées par les Titans. Il lance des torrents de flammes et des nuages d'âcre fumée. En vain les Olympiens cherchent à l'accabler sous une triple avalanche de grêle, d'eau et de feu. La terre fume et gémit vers le ciel. « Ame sombre de la terre, génies des cavernes secrètes et des lieux souterrains où coulent en silence des fleuves qui ignorent le reflet



des nuages, où s'étendent des lacs qu'aucun poisson n'habite ! inspirez-moi, dit le géant. Puissances d'en-bas au cœur tumultueux, venez à mon secours. Fortifiez mon cœur de l'énergie de tous vos désirs inapaisés. Sombres gardiens des trésors cachés, même aux dieux, détenteurs des métaux qu'adorent les hommes avides, esprits de lourdeur qui savez résister, aidez Typhon contre ceux qui n'ont pas de poids ! Unissez-vous à mon souffle pour balayer les Olympiens insaisissables. » Il dit, et les flammes qu'il vomit forcent à reculer le char de Dionysos, le dieu danseur, traîné par les léopards. Il méprise les flèches d'Apollon et les javelots d'Hermès qu'il retire de ses flancs et relance en ricanant vers les dieux. En vain Artémis l'accable de torches enflammées. Les Olympiens inquiets appellent Zeus à leur secours. L'Aigle apporte enfin le foudre le plus puissant, forgé pour les ennemis de la lumière et de l'ordre divin. Le Père des dieux sort de son repos momentané. Il brandit l'arme irrésistible et le monstre vaincu s'écroule, cherchant en vain à voler encore, s'abat en tournoyant de montagne en montagne jusqu'au fond de l'abîme. « Sa flamme éclaire et crée, chantent les Immortels ; le feu qui ne sait que détruire n'est qu'une ombre. Le sort a préféré la Lumière aux Ténèbres. Sa flamme éclaire et crée. »

Nés de leurs cendres éparses, nous sommes, hommes, les enfants des Titans. Nous sommes vraiment comme eux fils des dieux, mais nous avons part aussi à leur malédiction. Ils mangèrent Iacchos-Zagreus, le dieu bondissant confié à leur garde. Ils se nourrirent de sa chair et de son sang pour s'assimiler sa divinité. C'est de ce crime primordial que sortirent tous les maux qui pèsent sur notre race. Mais avec ce châtiment et ce germe de corruption, ils nous ont légué aussi le principe du salut. Comment dégager et développer l'étincelle divine ? Comment faire germer à l'immortalité notre chair périssable et notre sang vicié ?

Les époptes le cherchaient à Eleusis et les Ménades dans les thyases orgiastiques. Le fidèle d'Attis meurtri le cherchait dans la fosse où coulait sur tout son corps offert le sang chaud du taureau sacrifié. A Prométhée, fils du Titan Iapetos, le salut fut promis solennellement par les oracles.

Un nouveau Prométhée est venu qui a donné le grand espoir et révélé le secret qui doit vaincre la mort. Il est psychopompe et médiateur universel, auteur de la réconciliation et guide de l'homme vers le pays des dieux.

1924

EMILE DERMENGHEM



# Le Poète et l'Horloger

---

Ceci n'est pas un conte.

M. Lanoë me fournit le prétexte à ces propos esthétiques.

Après avoir durant douze mois dirigé la publication de « La Ligne du Cœur », jeune revue aux traits sympathiques, il y renonça en mars.

Or, pour nous expliquer les raisons de sa détermination, il publia dans le dernier feuillet une dissertation qui procède, à vrai dire, d'une philosophie un peu honteuse. Au fond, il ne croit pas à la Poésie, n'y attachant que l'importance d'un passe-temps.

« Il n'y a pas de nobles métiers, écrit-il, mais  
« seulement de nobles esprits. Etre poète n'est  
« pas plus beau que d'être horloger — et moine  
« pas plus beau que poète. »

Laissons donc M. Lanoë à l'horlogerie qui certes lui sied davantage. Mais il importe beaucoup de dénoncer la malice, au sens propre, inscrite dans ces lignes.

A en croire le dicton, « il n'y a pas de sot métier, mais seulement de sottes gens ». Cela est bien. En le déformant et le commentant à son bon plaisir, M. Lanoë apporte la confusion dans les esprits.

La chose certaine, oui, c'est qu'aucun métier — et ce mot exprime d'ordinaire toute une catégorie de travaux ayant trait plus spécialement au commerce ou à l'industrie — ne comporte en soi de noblesse. Autrefois, je sais bien qu'un privilège s'attachait à certaines industries, auxquelles des

gentilshommes pouvaient participer sans déroger à la noblesse ; mais c'était pour faciliter la prospérité de ces industries considérées comme nationales, en y permettant l'apport de fortunes seigneuriales. Mais cela, c'est une autre affaire. De toute manière, c'est l'homme, soit-il noble, bourgeois ou prolétaire, qui confère, moins au métier qu'à sa tâche, dirai-je, la vertu de son cœur magnanime, de sa conscience professionnelle, de son intelligence, voire de son talent même ; car, quoi qu'en pense M. Lanoë, la réussite de l'ouvrage a une réelle valeur.

On pourrait ajouter qu'à chaque tâche s'attache, malgré tout, une certaine noblesse qui est celle de l'effort :

*Car le travail est un trésor.*

Mais M. Lanoë, nous y reviendrons, paraît peu enclin, philosophiquement, à l'effort. Une fausse humilité, bien proche de l'indolence, l'incite à se contenter des travaux qu'on fait avec douceur.

Quoi qu'il en soit, si aucun métier ne comporte en soi de noblesse et qu'il n'y ait que de nobles ouvriers, l'art, au contraire, est noble par essence, par nature, par fonction, contenant en soi-même son idéal. La poésie, en effet, qui anime tous les arts, les doue de la grâce divine. C'est ici la pensée d'amour qui vivifie et qui recrée la Beauté, comme en la Science elle la révèle sous son aspect impassible qui est la Vérité : et le « rêve de pierre », cette beauté froide évoquée par Baudelaire, n'est-elle plutôt la Muse du savant que celle du poète, ô Uranie ? Poésie et Science sont des actes de même nature, créant sous le coup de passions identiques, suivant le geste de la vie, des aspects divers de la Beauté suprême qui est Harmonie et Amour. Le poète et le savant sont, de vrai, les **Représentants** en qui demeure, vivant, le feu sacré des âges héroïques.

Aussi est-il assez vain d'établir une comparaison entre des métiers d'une part, qui ne participent à



la Beauté, qu'en fonction de la noblesse personnelle de ceux qui les exercent, et la poésie, d'autre part, d'essence divine, expression vive de la Beauté, conférant sa noblesse intrinsèque à ses servants, comme la Science au savant.

Que dire du moine ou du prêtre ? Le sacerdoce est évidemment la noblesse suprême, puisqu'il revêt l'homme de la puissance divine. Quant au moine, dont la charité dispense les grâces de l'amour infini, ne reflète-t-il pas aussi bien un moment de la Beauté éternelle ? Victor Hugo a dit, dans *les Misérables* je crois, à peu près ceci : « Le couvent est un appareil d'optique appliqué par l'homme sur l'Infini ».

On peut dire que dans la mesure où l'ouvrier s'applique à faire œuvre personnelle, œuvre belle, c'est-à-dire dans la mesure où il cherche à ouvrir selon le rythme de sa pensée, à s'élever vers l'art, il ennoblit sa tâche — il devient l'artisan qui modèle ou cisèle avec amour.

Mais les métiers et les arts ont deux buts essentiellement différents. Les uns visent à produire des choses utiles, qui servent à nos aises matérielles ; les autres enchantent de la Beauté, et s'ils s'adressent aux sens, c'est comme à des intermédiaires pour atteindre le cœur et l'esprit.

Nous croyons à la précellence de la Beauté, dans laquelle l'Idée du Monde invertue la vie parfaite. Robert d'Humières crut même pouvoir y trouver le fondement d'une philosophie, voire même d'une religion nouvelle. Et écoutez aussi ces graves paroles d'Emerson : « Le poète est celui qui dit, qui « nomme et représente le beau. Il est souverain, « il occupe un centre. Car le monde n'a pas été « peint ni orné, il était beau dès le commencement. Et Dieu n'a pas créé plusieurs choses « belles, mais la beauté a été créatrice de l'Univers. » (1)

L'idée, celle à peu près de tous ceux qui pen-

---

(1) *Sept essais d'Emerson*, traduits par J. Will, p. 113. Lacomblez 1911.

sent, prévaut, nonobstant une ère de matérialisme et de démagogie forcenés. Existe-t-elle, la matière, si on la vide de sa substance ? Ecoutez le poète qui chante :

*Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.*

C'était déjà la pensée de Pythagore, pour ne pas remonter plus loin dans le temps et l'espace, jusqu'aux bords des Sept Fleuves, en l'Inde Védique.

Un rayon divin fait vibrer chaque atome, participant de la création, qui est tout Amour. C'est bien cette flamme cachée que retrouve le poète, c'est elle, ranimée, qui jaillit, étincelle et donne la vie à son œuvre. C'est cette même flamme qui éclaire les recherches du savant, quand il découvre les lois du monde.

Mais encore : Si le métier a un but utilitaire, l'homme qui l'exerce s'en sert comme d'un moyen d'existence. Le métier est toujours un gagne-pain. *Ah ! que la vie est quotidienne !* chanta ce pur idéaliste que fut Jules Laforgue, au gré de sa fantaisie, mais si humaine, si vraiment poétique !

Au contraire, il ne peut être question que l'artiste vive de son art, l'homme de lettres de la littérature, le savant de la Science, pas plus que le prêtre ne vit de l'autel ou le moine de sa prière. Ce qui est vrai, c'est que tous ceux-là, qui sont l'élite, les héros, vivent pour l'œuvre qui est leur mission. Aucune richesse humaine ne peut prétendre à rémunérer leur œuvre ou seulement une parcelle de celle-ci, — Mallarmé le savait bien. — Aussi ne s'agit-il point pour eux de salaire, mais d'une offrande, non pas l'aumône qu'on fait au pauvre par pitié, mais celle qu'on offre au moine avec humilité, avec ferveur, pour les bienfaits de sa charité. Elle leur est due cette aumône, ce denier du Culte, elle leur est due, bien sûr, comme un impôt à la Beauté créatrice, encore que beaucoup, dédaigneux de tendre la main, — l'offrande est rare aujourd'hui — préfèrent un salaire gagné

ailleurs, à la sueur de leur front, en exerçant honnêtement un métier. Ainsi le poète peut être horloger. Il est alors utile pour lui d'être horloger, mais beau d'être poète !

Cependant une grande déchéance de notre époque provient du mercantilisme qui tend à envahir peu à peu jusqu'aux œuvres de l'esprit. L'homme de lettres lui-même, ou son sosie, se condamne souvent par son attitude ou par ses complaisances à paraître un « homme de métier », d'un genre assez vil. Comme si la poésie n'était pas une manière de vivre, la plus noble. Robert d'Humières proposait de « considérer dans l'art non un but de vie, mais « l'harmonie supérieure de la vie ! »

Hélas ! la liberté de pensée, excellente en soi, a eu un corollaire infâme : la liberté de « prostituer sa pensée. »

Le mal, nous le devons au « *reportage* dont participe — la Littérature exceptée — tout entre les « genres d'écrits contemporains. » <sup>(1)</sup> Le reportage est un métier et c'est sans doute celui qui devrait le moins tenter un homme de lettres, surtout un poète — si l'on songe au servage qu'il comporte généralement pour la pensée, excluant en principe tout effort vers la Beauté.

Du reste, de plus en plus, Emerson a raison, qui blâme la critique de confondre les poètes qui « sont naturellement des *diseurs*, envoyés dans un « but d'expression », avec ceux « dont le rôle était « l'action, mais qui l'ont abandonnée pour imiter « les *diseurs*. »

L'homme de lettres, en outre, veut vivre de sa plume ; j'ai presque honte en écrivant une vérité aussi monstrueuse. Ah ! qu'ils ne se plaignent pas trop d'être des parias, ceux-là qui recherchent dans l'adultère de la pensée leur propre mépris. La pensée n'est pas une marchandise, elle ne se vend pas et, nous l'avons dit, l'œuvre d'art ne mérite pas de salaire.

---

(1) Mallarmé. *Divagation*.

Les jeunes écrivains devraient s'inspirer plutôt de la leçon morale de Mallarmé que de ses vers, ainsi que l'a démontré plus haut mon ami Jean de Cours. Et ils devraient souvent songer à l'exemple d'un René Ghil et chercher à comprendre la grandeur d'un tel poète qui, lui, ne dérogea jamais à la Beauté.

Car, pour avoir galvaudé leur pensée, certains ne sont plus dignes de la poésie ; elle les a fuis, les laissant sans génie. Eux, ils ne savent plus chanter « *la région où vivre* ». C'est la grande misère, la véritable « *trahison des clercs* », pas tout à fait celle que pense M. Julien Benda qui pourtant a touché juste, au fond, — en a au moins défini un des aspects, s'il est vrai, selon M. Elie Faure, que « chacun des pas en avant est provoqué par « les poètes dont la seule œuvre suffit pour proclamer l'amour de l'ordre, de l'harmonie et de la paix ». Il ajoute immédiatement que le poète apparaît dans les périodes de désordre, de massacre et de chaos — rejoignant ainsi la conception de Joachim Gasquet, qui, avec *l'Art vainqueur*, définit le lyrisme, un esprit de victoire, et proclame aussi que « le grand art est serein ».

Comme nous sommes loin avec des philosophies comme celle de M. Lanoë, d'une telle Esthétique !

Que penser encore de cette publicité tapageuse qui autour de chaque livre paru, inscrit sur une bande, dans une langue barbare, à côté de la photographie de l'auteur, le « communiqué » du chef-d'œuvre nouveau. Il faut dire notre écœurement de procédés aussi dégradants, j'allais dire sacrilèges.

L'art exige une qualité devenue trop rare et qui est moins l'humilité que la pudeur. L'exemple de Mallarmé est à proposer de nouveau, lui qui la poussa jusqu'à la crainte de s'exprimer. La pudeur est une des conditions de cet orgueil sacré, de cet orgueil, comme me l'écrivait un jour Francis Vielé-Griffin, qui fait les saints et les poètes. Il est, cet orgueil, l'opposé de la vanité que cher-



chent à satisfaire une publicité excentrique, un romantisme forcené, le dévergondage spirituel et intellectuel.

Une autre vertu du poète est la volonté. Car si ! M. Lanoë, le poète doit toujours tendre à se surpasser. L'attirance de son idéal l'y contraint. Moins peut-être qu'aucun labeur, l'œuvre poétique n'est une manière de passer le temps. Quoi ? N'est-ce pas, en fait, rabaisser la pensée au niveau de l'oisiveté licenciée ou du jeu, que de « bannir » le labeur dur et violent, l'anxiété dans l'effort ? »

Quelle douceur, ô poètes, de vous laisser aller à la rêverie, en regardant monter la fumée bleue des cigarettes ? Mais ce n'est point là votre tâche. La flânerie du poète, célébrée par La Fontaine, est une image plaisante et le poète a souri en écrivant son épitaphe. La poésie n'est pas un vain rêve et le poète sait que la vie ne consiste pas à passer le temps, ou à le perdre. A chacun de nous la vie est donnée pour nous permettre de nous former, de nous recréer, à la grâce de notre pensée et de notre œuvre, de réaliser notre vœu d'idéal à la ressemblance de la Beauté.

Le poète le sait et c'est la vie qu'il dit : « quand le poète chante, il crée vraiment le monde » et « l'humanité augmente son patrimoine d'âme. » (1)

Mais le chant du poète n'est pas une improvisation hasardeuse. Le poème est une conquête. La Beauté suscite le poète ; mais, de là, elle ne lui laisse nul répit. Il est le jouet de l'inspiration qu'il cherche à saisir. Il est hanté. La création poétique nécessite une volonté virile et l'anxiété dans l'effort, pour refaire avec des rythmes et des mots, la vie, pour accorder sa pensée dans l'Harmonie universelle. Jusqu'au bout, l'angoisse l'étreint, mais celle qui serre en pressentiment de la joie. Car le poème c'est un hymne de joie, non pas de la joie exubérante et folle, mais sereine, apaisée, la joie après la victoire, la joie calme et belle dans un

---

(1) Joachim Gasquet. *L'Art vainqueur*.

bel équilibre. « Cet équilibre supérieur, qui est le  
« signe et la raison de son passage, et qu'il arra-  
« che d'un effort profond aux profondeurs san-  
« glantes de son être pour le répandre sur la foule  
« en nappes d'harmonie, il semble que le héros  
« l'obtienne par la poursuite infatigable de l'accord  
« dans le poème entre l'élément lyrique et l'élé-  
« ment rationnel. » (1)

Que si vous ne vous sentez pas capable d'un tel effort, il ne faut pas croire que vous puissiez être poète. Au plus pourrez-vous écrire des vers.... en prose.

Je veux, pour terminer, contredire encore M. Lanoë qui n'attribue pas plus de valeur à la création littéraire qu'à l'impuissance. Or, comme l'a dit excellemment Emerson : « Le poète est ce-  
« lui en qui les facultés sont équilibrées, l'homme  
« qu'aucune faiblesse ou infirmité n'empêche d'ar-  
« river à s'exprimer, qui voit et manie les choses  
« dont d'autres ne font que rêver, qui traverse  
« toute l'échelle de l'expérience, qui représente  
« l'homme entier parce qu'il possède le plus grand  
« pouvoir de recevoir et de rendre. »

CHARLES COUSIN

---

(1) Elie Faure. *La Danse sur le feu et l'eau*. Grès, édit.



## NOTE

---

*A partir du n° 3, nous consacrerons quelques pages à l'actualité littéraire, dans tous les domaines : histoire, philosophie, poésie, roman ou théâtre et à la critique d'Art, le cas échéant.*

*Nous tâcherons, dans nos analyses éclectiques, de faire goûter à nos lecteurs le plaisir profond que nous aurons pris à des œuvres dont la pensée aura suscité la nôtre et notre émoi.*

---

Le Gérant : E. GOUSSARD

---

Imprimerie GOUSSARD. — MELLE (2-Sèvres)



928

1930

DÉPÔT LÉGAL

N° 3

N° 542

Deux-Sèvres

# POÉSIE PURE

---

Revue Littéraire

paraissant trimestriellement

---

Fondateurs :

JEAN DE COURS †

et

CHARLES COUSIN



**Sommaire du N° 3**  
**à la mémoire de Jean de Cours**  
**(1892-1928)**

---

**HOMMAGE**

par HENRI GHEON, CHARLES COUSIN, RENE CHIL, RENE DE  
PLANCHOL, JEAN ROYERE, PAUL VALÉRY, FRANCIS VIELLE-  
GRIFFIN.

**ANTHOLOGIE**

*In memoriam Justin Franz Simon, poème inédit.*  
*Troize chansons pour exprimer la vie*

**DERNIÈRES PAGES (juillet-août 1928)**

---

Prix du Numéro : 4 francs

Abonnement d'un an : 15 francs

---

Adresser la correspondance à M. Charles COUSIN  
34 bis, rue Guillaume-Tell, PARIS, 17.



**A LA MÉMOIRE**  
**DE**  
**JEAN DE COURS**  
**POÈTE**

**(3 Novembre 1892 - 9 Septembre 1928)**

*Ses amis, ceux qui l'ont aimé  
ont tressé cette couronne  
pieusement.*

\* \* \*

« J'aimais beaucoup Jean de Cours, il y avait  
« en lui une bonté et une droiture qu'on  
« trouve rarement unies à tant de finesse et  
« d'élégance d'esprit. »

HENRI GHÉON



Jean de Cours est mort.

Toute une année, il s'était tourmenté à lutter contre la maladie, et voilà qu'au moment où il semblait avoir triomphé d'elle, — en pleine vigueur intellectuelle, en plein espoir, il partit d'une hémorragie cérébrale, le dimanche 9 septembre.

Quand j'eus ouvert la dépêche qui me portait cette nouvelle, je sentis la solitude vaste s'élargir autour de moi. Mais pour se figurer la désolation de mon cœur, le désarroi de mon esprit, il faut avoir connu son amitié. D'une telle pureté, d'une telle élévation que la joie naturellement y éclosait, riche de clarté. Tant qu'il sembla que, lui parti, un rideau d'ombre tombait.

Depuis, j'ai compris que sa présence était toujours devant moi, en moi, avec sa pensée qui est éternelle : et j'écoute chanter le poème qu'il écrivit à la mémoire de son ami Justin-Frantz Simon, avec qui il commença, en communauté spirituelle, d'éclaircir les problèmes d'esthétique auxquels il s'est toujours attaché.

Jean de Cours avait toutes les noblesses, celle du sang, celle du cœur, celle de l'esprit. Dès la première fois que je le vis, chez René Ghil — le Maître aussi s'est en allé trois ans avant — je fus conquis par son intelligence vive et par sa pensée grave qui s'égayait soudain d'un rire clair d'enfant, on aurait dit le rire de Mélissa.

Il était né, certes, sous le signe de la Beauté. Il lui a voué sa vie, la poursuivant d'un désir sacré, l'aimant d'une tendresse inassouvie, en saisissant les formes diverses dans les reflets de la lumière du soleil qui avive les couleurs, à la lumière de l'intelligence qui féconde la pensée. Car il avait un besoin impérieux de clarté et ne haïssait rien tant que l'obscurité ou la bestialité. — Oh ! le plain-



chant funèbre en sa chère cathédrale d'Auch ! Comme il s'harmonisait à sa mémoire, ce mercredi 12 septembre où, dehors, sur notre tristesse, le beau soleil irradiait splendide comme pour glorifier cet amant de la Lumière !

Sa sensibilité était extrême. Même ne m'écrivait-il pas un jour à propos d'une pièce dont je discutais avec lui : « Ces histoires où l'on meurt d'amour m'émeuvent profondément ». Aussi est-ce sur la sensation, sur l'émotion qu'il établira son critère de la Beauté, répudiant cette intellectualité que d'aucuns, au nom de la raison, tendent à faire prévaloir. Ainsi, son musicien de prédilection sera-t-il Schumann. Pourtant, le besoin de sentir ne peut chez lui tuer la conscience. « Je puis sentir « une rose, non seulement sans défaillir, mais en « analysant très bien sa forme, son rapport à l'am- « biance et tout ensemble, les souvenirs qu'elle « m'évoque et les plaisirs de pure sensibilité « qu'elle me procure. Je crois que la sensation est « faite pour fournir des matériaux à l'intelligence, « pour l'aiguiser et l'affiner, nullement pour la « combattre ». Je n'ai pas résisté à la tentation de citer ces lignes d'une lettre, car elles témoignent, avec charme, de son goût de l'équilibre : cet équilibre qu'il saisit et aima dans la nature, dans la vie, dans les cathédrales gothiques, dans les châteaux de Touraine, dans les œuvres de ses poètes de prédilection : La Fontaine, Racine, Vigny, Shelley, Francis Vielé-Griffin.

Aussi, cet équilibre, le chercha-t-il passionnément en lui-même — analysant ses sensations, contrôlant par des expériences ses intuitions, étayant toutes ses idées personnelles sur des recherches anciennes ou contemporaines, faites par d'autres.

Les discussions avec ses amis, orales ou par correspondance, sont des occasions d'éclaircissements, d'aperçus originaux sur les problèmes qui le préoccupent, — matériaux pour ses travaux et, je dois le dire à la louange de son amitié, elles ont

été pour moi une source jaillissante de clarté. Dans une période d'inquiétude, c'est sa fraternité intellectuelle qui m'a montré la voie et qui m'a sauvé de moi-même. Il avait, du reste, de l'amitié, une conception sublime et considérait que l'amitié entre artistes était la chose la plus belle : « plus haute que l'amour même, parce qu'elle s'exerce sur des bases et dans des espaces où la femme la plus intelligente ne peut respirer ».

Cette conception de l'amitié, domaine de l'absolue sérénité et de la spiritualité, est une des apparences de la philosophie de Jean de Cours en qui couvait le désir mystique, comme en Spinoza qu'il aimait comme un des grands mystiques modernes. N'est-ce déjà du mysticisme, que cette recherche féconde de raisons à son amour, que cette inquiétude de l'esprit en quête de la beauté et de la vérité ? N'est-ce là le souci d'une âme qui communie en Dieu ? Et Jean avait cette piété des belles âmes, sachant bien qu'il n'y a de véritable vie que dans l'Eternel. Il était prêt pour l'Eternité, sans doute, et s'en est allé en Celui où tout est Lumière, donnant raison à ce dicton ancien : « Ceux qui meurent jeunes sont aimés des dieux ».

Et nous le pleurons, nous, que sa gloire illumine ! Egoïstement, mais pieusement.

\* \* \*

Sa vie, son œuvre sont des exemples de cette conscience, de cette ferveur qui sacrent les héros et qui manquent tellement à beaucoup de nos gens de lettres et artistes contemporains. Son œuvre est simple et belle comme fut sa vie.

Jean de Cours naquit le 3 novembre, 1892, à Monlezun d'Armagnac, dans une propriété de famille.

Il fit de bonnes études d'abord au petit Séminaire d'Auch, puis au Lycée. Exceptionnellement doué, il avait une grande facilité d'assimilation, aidée par une bonne mémoire. « Déplorable facilité », me dit-il un jour : qu'il accuse de sa rela-

tive ignorance du grec, pour ne s'y être assez appliqué. Mais ne doit-on y voir un défaut de nos méthodes d'enseignement, plutôt ? Et ceux qui connaissent bien le grec de nos jours sont rares et leur hellénisme, l'ont-ils acquis sur les bancs du collège ? Jean de Cours reconnaît, du reste, que c'est au cours des années où il préparait l'Ecole des Chartes, qu'il dut d'avoir une connaissance intelligente du latin et d'en comprendre la poésie et la prosodie.

Cependant, malgré son goût de l'histoire et des bibliothèques, il ne persévéra point dans son projet. Il préféra à l'Ecole des Chartes, l'étude libre des problèmes qui déjà le préoccupaient : problèmes d'esthétique, auxquels son don merveilleux de poète donnait un éclat particulier.

Il connaissait parfaitement la poésie classique et il s'était lié avec Henri de Régnier, vers 1912. Il retrouvait dans la poésie des grands symbolistes certaines qualités qu'il aimait dans la poésie classique. C'est avec Justin-Frantz Simon qu'il se donna à ses premières recherches sur le classicisme éternel en poésie.

En 1916, il publia dans le *Mercur de France*, une étude sur l'audition colorée, fortement documentée et étayée d'expériences personnelles, très significatives, où il reconnaissait l'aide qu'apporte tant au poète qu'à l'auditeur attentif et intelligent, la sensation de couleurs par la parole.

Mais c'est surtout sur le rythme et le symbole, réels moyens d'action du poète, qu'il porta ses recherches : partant de ce principe que l'art du poète est le geste du poète, qui s'exerce sur une matière, le don poétique, avec ces moyens-là. Ses intuitions, touchant le rythme et le symbole, il les trouva précisément confirmées par l'œuvre de celui qui devait être son « père spirituel », et par Francis Vielé-Griffin lui-même.

L'amitié qui unit le maître et le disciple, je ne puis l'évoquer sans une émotion grave. Pour moi, leurs deux noms resteront toujours symbolique-



ment noués. Disciple, ai-je dit ? Oui, si on donne à ce mot son beau sens de « l'ami qui comprend et qui aime plus que les autres » : pas, si l'on y enferme la notion de discipline ou surtout d'imitation. Dans ce sens, aucun artiste ne peut « suivre » au delà, ne peut donc être un disciple, à cause de sa personnalité : sa pensée lui est propre. Qu'imitet-on d'ailleurs jamais, si ce ne sont des manies, des façons de dire — et c'est de cela qu'il faut se défier. Chacun a ses manies, dont le génie est indépendant et ce n'est pas là que réside l'originalité poétique, mais dans le don créateur et le style vrai qui n'est, en fin de compte, que « l'équilibre secret de la forme et du fond ». En réalité, Jean de Cours a été, dès le premier abord, ébloui par l'intelligence vive de Francis Vielé-Griffin, qui, lui-même, s'étonna du savoir précoce et de l'intelligence de son jeune ami, en même temps qu'il fut charmé par sa bonne humeur et son élégance d'esprit.

Dans de longues causeries en Touraine, chez Francis Vielé-Griffin, à la Thomasserie, où il se rencontra avec Paul Valéry, et dont il gardait un souvenir plein de tendresse, Jean de Cours clarifia sur bien des points sa pensée. C'est en souvenir de son premier long séjour à la Thomasserie « où Diane régnait », qu'il composa sa « suite tourangelles à la louange de Diane », chant du désir humain jamais assouvi, où se mêlent le mythe de Diane Chasserresse et l'évocation de Diane de Poitiers. C'est un très beau poème qui seul suffirait à la gloire du poète.

L'amitié des deux poètes naquit dans l'admiration et la confiance. De cette amitié même, si féconde et de cette admiration est issue l'œuvre principale d'esthétique, de Jean de Cours : une étude sur Francis Vielé-Griffin, où, à propos de l'œuvre, de la pensée, de l'art du Maître, « symboliste intégral », il développe ses idées personnelles touchant la poésie, le symbole et le rythme — idées qui sont illustrées là — en vérifiant toujours

les lois de l'équilibre dynamique. Outre cet ouvrage, Jean de Cours écrivit une préface au *Choix de Poèmes* de Francis Vielé-Griffin (1).

Continuant ses recherches sur le rythme et l'accent, à la lumière des « quatre évangélistes » en cette matière : l'abbé Scoppa, Bernard Jullien, Paul Pierson et Robert de Souza, il préparait un autre ouvrage, à peu près achevé, qui comprend : un essai de rythmique expérimentale ; une étude de la doctrine rythmique de Sully-Prud'homme ; une analyse critique des ouvrages de ses devanciers ; enfin une étude sur le neume.

Ces importantes études d'esthétique, auxquelles on ne peut reprocher que de se maintenir continuellement sur un plan trop élevé pour le lecteur moyen, ont peut-être nui à la fécondité du poète. Faut-il s'en plaindre ? Je ne le crois pas ; car au moins son œuvre poétique ne comporte pas de déchet et les poèmes qu'il nous a laissés sont des enchantements de la Beauté, depuis ses « *treize chansons pour exprimer la vie* » (2), du temps où il aimait les courts poèmes d'une extrême densité d'expression, jusqu'aux larges poèmes fluents comme « *les Horizons* » (3), ou la « *Suite tourangelles à la louange de Diane* » (4) qui enveloppent et bercent et dont l'écho se prolonge dans tout l'être. Tous ses poèmes, au fond, s'apparentent les uns aux autres, à ce point que nul n'existe indépendamment des autres et que chacun annonce les autres, suivant le rythme de la vie même, recreation de la vie totale dans un équilibre harmonieux où le sentiment, la pensée et l'intelligence se fondent.

---

(1) Francis Vielé-Griffin, *Choix de Poèmes*. (Editions du *Mercur de France*, Paris).

(2) *Treize chansons pour exprimer la vie*. (Editions de la *Phalange*, Paris, 1920).

(3) *Mercur de France* du 1<sup>er</sup> mars 1920 (fragment). — *La Grande Revue* d'octobre 1920 (fragment sous le titre : « Ces fleurs que l'on ne peut atteindre »).

(4) *Suite tourangelles à la louange de Diane*. (Editions de la *Connaissance*. Paris, 1923). Il reste de cette plaquette quelques exemplaires de luxe à la *Connaissance*, 9, galerie de la Madeleine, 8<sup>e</sup>.

Un beau poète, au cœur pur, à l'âme fervente, à l'intelligence brillante, est mort. Tous ceux-là en ressentiront de la peine, qui aiment et servent la poésie d'un amour pur et désintéressé. Pour nous, ses amis, sa perte est irréparable et l'avenir, si clair en lui, semble s'assombrir devant nous.

A sa mère, à sa veuve et à ses deux petits si tendrement aimés, en qui sa vie se prolonge, je redis en mon nom et au nom de nos collaborateurs et amis, notre grande douleur et notre affection en sa mémoire.

CHARLES COUSIN

*Nota.* — Jean de Cours avait fondé, au début de l'année, cette revue aujourd'hui en deuil de son âme. Il l'avait fondée pour y exprimer sa pensée que les grandes revues ne pouvaient livrer à leurs lecteurs ordinaires, peu familiarisés avec l'atmosphère des hauteurs spirituelles auxquelles il s'élevait.

J'en continuerai la publication pour lui, pour y exprimer sa pensée éternelle, en restant fidèle à sa mémoire et avec la conscience de réaliser son vœu.

C. C.



*La pensée du poète est éternelle. Aussi avons-nous tenu, avec l'autorisation de Madame René Ghil, à publier ces lettres si belles et si justes du Maître à Jean de Cours, comme un hommage du Poète au Poète.*

. . . . .  
Je vous remercie des vers que vous m'envoyez et qu'on m'avait signalés d'ailleurs, et que j'allais lire. Je les aime beaucoup pour leur beau sentiment de vie, si tendre à l'Humain de vouloir l'enlacer de la douceur des choses pour qu'il ne soit tenté par l'Infini, et pris en son vertige redoutable :

« Il est plus sage  
De ne goûter sur ton visage  
Que le vent frais du paysage,  
Non les baisers de l'horizon ». —

Musicalement : la douce, immatérielle chose, votre chant du soir : « Le soir... n'entends-tu pas »... Ce poème des *Horizons* a la force suave d'un charme.

(Lettre du 18 Mars 1920).

\* \* \*

**A Jean de Cours**

*Paris, 7 Mai 1923*

Cher Poète,

J'écoute encore, chanter, légère comme l'herbe pousse, et nostalgique pourtant comme de hauts nuages blancs en l'immobile azur, votre « suite Tourangelle à la louange de Diane ». La chose délicieuse, — et quel jeu de gai savoir à confondre la chasseresse des nuits et la Dame d'Anet, en un

même sortilège. Qu'il est là d'évocation, toute une époque de France, simplesses et fastes, — et, goût aux lèvres, cette douceur sèveuse de la terre et des ramures, en retombées longues pour le silence peuplé et frais, là, où

« Le silence y paraît la voix de l'ombre même. »

Je noterais à chaque page d'adorables trouvailles qui nous sont des sourires heureux, et laisserai-je passer en ma mémoire sans la ressaisir, celle-ci, en dansante arabesque :

« Et le chat noir, le gros chat souple,  
Revient s'amuser chaque jour  
Avec les croissants qui, par couples,  
De ses cheveux sont tombés dans la cour. »

Mais, Diane aux flèches teintées de sang à la pointe, le trouble humain, en cette « suite » de toutes grâces est le motif latent et partout présent. La chasse de Diane passe, élargissant tout, tout soudain, « au carrefour de l'espace et du temps » — et il est quelque chose d'éternellement blessé, — pour ce qu'elle est « la vision même de notre Désir ».

Ainsi, tout converge-t-il à une nostalgie et une appétence humaines généralement, à quelque chose comme un sourire qui tarde malgré tout, à quelque larme qui ne coulerait pas.

Je vous remercie infiniment, cher Poète, de ce Poème précieux, précieusement beau.

Bien vôtre,

RENÉ GHIL

Je n'ai pas connu l'être mortel de Jean de Cours. Mais quelques lettres reçues de lui au cours du dernier été m'avaient fait entendre ce qui est si précieux et si rare : le son d'une âme, d'une âme fervente et charmante, pleine de musiques et de rêves, qui attirait l'amitié. Nous prenions plaisir, je le crois, l'un et l'autre, à voir se former entre nous les liens d'une sympathie mutuelle. Et voilà qu'un matin de septembre la brusque nouvelle de sa mort m'a frappé.

Je ne savais de lui presque rien. Ce n'est que maintenant que son œuvre publiée me révèle quel poète la poésie française a perdu.

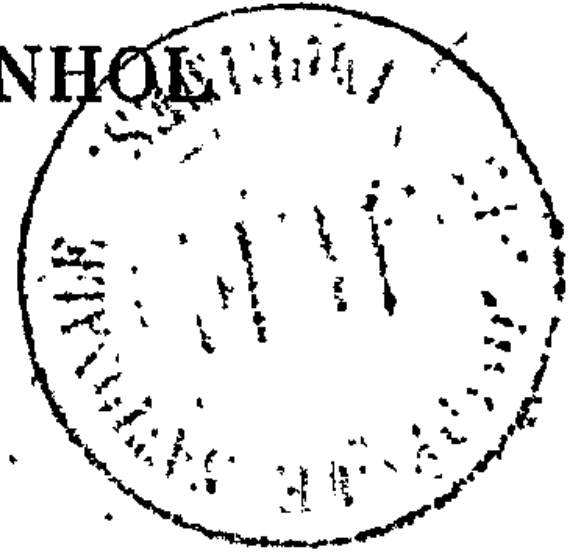
En ce temps pourri de battage et d'exhibitionnisme, Jean de Cours avait le cœur trop délicat et fier pour user des procédés de réclame à la mode, et pour jeter en pâture aux snobs, aux imbéciles et aux illettrés les plus chers de ses songes. La haute conception de la poésie qu'il défendait dans *Poésie pure*, il la réalisait non seulement dans ses vers, mais dans sa vie. Et se vouant à entretenir la flamme de son inspiration, à cultiver pour lui-même les meilleurs de ses dons, il se contentait d'offrir trop parcimonieusement à ses amis quelques poèmes comme ces *Treize chansons* où s'exprime la diverse destinée des hommes, et cette *Suite Tourangelle*, plus allègre et plus altière, d'un si beau ton français : les mots les plus simples, le rythme qui épouse les mouvements de l'âme, le sentiment profondément humain, l'image gracieuse et naturelle, la phrase qui chante, le symbole qui rayonne du poème et l'amplifie, on admire de telles vertus dans ces pages où ne sévissent point les affreux défauts d'aujourd'hui, — galimatias, préciosités, ornements en toc, bizarreries provo-

quantes, vain hermétisme. Jean de Cours avait comme filtré, purifié, décanté la leçon du symbolisme. Et par lui, à mon gré, certaine forme de la poésie française aura produit quelques-unes de ses plus exquises merveilles, comme ce *Chant du Moissonneur* ou ce *Chant de la Folle*, pièces désignées aux anthologies de l'avenir.

J'espère que des soins pieux ne manqueront pas de recueillir et d'éditer toute son œuvre, si déplorablement interrompue, qui continuera de nous enchanter tandis que lui-même désormais chante parmi

les anges minces aux longues ailes  
et les vierges au manteau bleu.

RENÉ DE PLANHOL





Paris, le 3 octobre 1928

MON CHER CONFRÈRE,

J'apprends avec émotion par votre lettre la mort de Jean de Cours. Je rentre, en effet, de Provence où j'ai fait un séjour d'une quinzaine et je ne lisais pas les journaux. Cette fin prématurée me trouble et me peine profondément et je comprends votre tristesse et celle du noble poète Francis Vielé-Griffin, à la gloire de qui Jean de Cours s'était entièrement voué.

J'ai connu Jean de Cours, vous le savez, il y a une quinzaine d'années, par Justin-Frantz Simon dont il était alors l'inséparable ami. Tous deux communiaient en Francis Vielé-Griffin qu'ils avaient élu pour maître et Frantz Simon imitait dans ses poèmes le Maître de *La Chevauchée d'Yeldis*. Jean de Cours se montra, dès le début, ce qu'il fut toute sa vie, un esthéticien passionné et profond.

Il avait le culte de la Poésie et de la Noblesse et pour lui, comme pour moi, *Poésie pure* était synonyme de *Pensée pure*. Il ne séparait pas la Poésie de la Vie, comme le pur poète de *Chansons à l'Ombre*, mais il y voyait l'expression de la vie quintessentielle, et pensait que le poète doit le penser *sub specie æterni*. Tel a toujours été mon credo poétique. L'existence littéraire de Jean de Cours a été d'une rare beauté. Il méprisait tout ce que Mallarmé nous a recommandé de mépriser : le bruit vain, la bravade, les choses fortuites. Il tranchait dans l'azur le plus pur son idéal. La fidélité passionnée qu'il a vouée à un poète comme

Vielé-Griffin témoignerait, seule, de cette magnanimité et de cet ascétisme qui couronnent maintenant son front mort. Rien n'est plus rare qu'une telle passion dans l'admiration et c'est la grande vertu d'une âme bien née ! Aimer à ce point un grand poète, c'est devenir lui.

L'hommage de Jean de Cours, comme le vôtre, comme celui de quelques-uns qui ne sont pas placés moins haut que vous l'êtes, vante et fait luire le verbe souple, musical et serein de Francis Vielé-Griffin que je n'ai jamais cessé de chérir.

Vous me demandez de collaborer à l'hommage que vous allez rendre, dans votre belle revue, à Jean de Cours. Vous pourriez, peut-être, publier cette lettre, écrite avec le cœur et que je n'ai pas besoin de relire.

Veillez agréer, mon cher confrère, l'expression de mes sentiments les plus sincères.

JEAN ROYÈRE

Peu de jeunes hommes, même poètes, ont aimé la poésie comme l'aima Jean de Cours.

A peine je viens d'apprendre sa mort et de ressentir le triste étonnement de cette dure et brusque nouvelle, je pense à ce qui fut le souci, la douceur, l'ornement et l'aliment de toute sa vie.

Je dois à Francis Vielé-Griffin d'avoir connu de Cours.

Vielé m'ayant accueilli (comme il sait accueillir) dans une campagne charmante qu'il possédait en Touraine il y a quelques années, de Cours s'y trouvant aussi, ce furent entre nous des jours délicieux.

Nous nous sentions, mon cher hôte et moi-même, merveilleusement rajeunir au contact du très jeune enthousiaste. Nous retrouvions les ardeurs des beaux jours du symbolisme, — vivacité des jugements, thèses promptes et hardies, échanges et contrastes d'idées, traits et variations esthétiques.

Jean de Cours avait voué à Vielé-Griffin une affection toute lyrique. Il voyait en lui le *Poète*, l'homme qu'on aime intimement d'être celui qu'on voudrait être. C'est un sentiment magnifique. On hésite s'il est plus beau de le ressentir ou de l'exciter. La gloire généralisée est chose impure et vague ; mais la ferveur singulière, l'attention passionnée, l'adhésion profonde et joyeuse, ce sont bien les plus dignes et les plus douces récompenses que l'esprit puisse recevoir de l'esprit.

Le destin prive ce jeune mort de connaître à son tour la douceur et le prix de ces hommages.

PAUL VALÉRY

Mon cher Cousin,

Au moment où j'inscrivais son nom, en tête de cette *Ogive* qu'il aimait et que je lui avais dédiée, on m'annonçait sa mort. Il m'avait donné rendez-vous à Auch ; ce fut le dernier.

La belle Vierge au manteau d'or, élevait son Fils, au-dessus du cercueil ; après le *Libera*, l'orgue éclata un triomphe aérien ; nous suivions notre ami vers le soleil et, du seuil de l'Eglise ample et somptueuse, voici encore, cette place dont il aimait le cadre italien ; la bibliothèque est là dont il avait feuilleté tous les volumes. La place est déserte, mais la voix de la grande cloche la remplit toute entière et c'est lui dont elle salue le départ, c'est lui qu'emmène sous l'azur, vers l'ombre des hauts cyprès, cet étroit corbillard.

Tel qu'il m'était apparu, il y a dix ans, dans ce décor de Touraine auquel il aimait confronter, à travers sa sensibilité si finement historique, mes écrits qui en reflétèrent des heures lumineuses, tel je le revois, si jeune, si sage, pour qui l'érudition est comme un don de naissance, et qui peut confondre avec l'histoire ses liens de parenté.

Je repoussai, pour l'accueillir et pour lui donner mon affection, simplement et sans retour comme il m'offrait la sienne, telles pages de ce manuscrit où j'inscris son nom, qu'il ne lira pas.

C'étaient mes dernières années de Touraine. A sa curiosité avertie et avide, je livrai la tradition orale des belles années du symbolisme. Mallarmé me dit, un soir de causerie intime : il est un âge où l'homme a besoin d'un serrement de main. J'avais cet âge ; la longue étreinte de cette pensée agile, prudente et passionnée, de cette généreuse céré-



bration aux prompts synthèses, à l'analyse claire et tenace, m'aura été une force et un orgueil.

A la plus subtile sensibilité intellectuelle, à un don d'humanité profonde, sa mémoire nourrie, dès l'adolescence, de maints livres, conservait un domaine spirituel sans cesse agrandi. Cet acquis considérable n'accabla jamais la démarche si vive de son esprit, et n'en figurait que le nécessaire développement.

Il avait vraiment le don d'enfance : cette fraîcheur des impressions qui alimente une pensée, toujours neuve éclore ; car c'est de la vie sensorielle transformée, affinée, que naît, que vit et que survit cette Pensée dont le culte fut sa noble passion intellectuelle.

A Jean de Cours, j'ai dû quelques-unes de mes meilleures joies et nul deuil ne m'arrachera celle de l'avoir connu et aimé.

Affectueusement vôtre,

FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN

## In Memoriam Justin Franz Simon

---

Tant de jours sont-ils déjà passés  
Depuis l'autre Octobre,  
Qu'il faille croire, ô mon ami,  
Que par le chaume tiède et gris  
Toute une année à pas pressés  
Dans le brouillard se dérobe  
Et que Décembre vers nos pensées  
Tourne à nouveau sa face triste ?

Serait-ce vrai que l'on se quitte  
Ainsi ?

Pourtant ton bleu regard est toujours là.  
Quand je travaille ou quand je songe  
Je le sens, toujours doux, qui plonge  
De très haut et de très près sur moi.

Quand je vais par les champs, je le retrouve encore  
Dans l'immuable bleu du ciel,  
Aussitôt qu'un timide soleil  
Se dévoile et réveille  
Les touffes d'or des osiers.

Alors par ces chemins que tu aimais chanter  
Je regagne cette fontaine,

Toute pleine  
De joncs.  
L'été y ramenait le soir ses crapauds blonds —  
Te souviens-tu,  
De leurs cris de cristal durant les nuits de lune ?

Ah ! tout est même, tout est même,  
Et l'horizon et la saison  
Et ta pauvre petite maison  
Et les graves problèmes que nous nous posions  
Et que nous prenions  
Naïvement pour nos raisons d'être.

Et je crois qu'ils se trompent peut-être  
Ceux-là qui te disaient parti...  
Car en dépit des jours, ta vie et ton poème  
Gardent l'éternité des choses qu'ils reflètent  
De ce monde éternel plus réel que nous-mêmes  
Qui ne change et ne finit...

Ma joie et ma voix sont toujours les tiennes.

JEAN DE COURS

JEAN DE COURS

---

# TREIZE CHANSONS

POUR

EXPRIMER LA VIE

---

Décembre 1918 - Janvier 1919

---

*A Madame Francis Vielé-Griffin*



## L'enfant chante :

Oui, tout ce que je vois ressemble à quelque image  
de ce livre si beau que l'on m'avait donné  
pour me récompenser d'avoir été bien sage.....  
Mais sans doute être sage, c'est être pardonné.

Il y a du ciel bleu dans les feuilles des arbres  
et de l'ombre qui bouge et joue avec le vent ;  
moi je voudrais jouer avec ce ciel qui nage,  
mais pour toucher au ciel, comme il faut être grand !

Puis il y a surtout de si belles cerises  
si luisantes et rouges sur le cerisier,  
que je n'en aime plus ma vieille ballè grise  
et que je ne veux rien, sinon les attraper.

Tout près du cerisier se dresse un mur de pierre ;  
je pourrais essayer de monter sur ce mur,  
car il n'est guère haut... mais qu'y a-t-il derrière ?  
— le jardin — le jardin n'est peut-être pas sûr.

C'est si vaste un jardin et l'herbe en est si haute,  
que je ne pourrais plus retrouver mon chemin.  
Mon Dieu, que j'aurais peur s'il n'y avait personne,  
et que j'aurais donc peur s'il y avait quelqu'un.

Et voilà que la nuit brouille un peu ces images,  
le ciel, l'arbre et les fruits que je voulais cueillir.  
Vraiment, je ne sais plus que faire ni que croire ;  
mais pourquoi donc m'a-t-on raconté tant d'histoires  
quand je ne voulais pas m'endormir ?

## Le sonneur de cloches chante :

Je sonnerai toutes mes cloches  
si longtemps et si fort  
que l'on croira, mais que m'importe,  
que tout le village est mort.

Croyant venu quelque dimanche,  
les vieilles femmes hâteront le pas,  
mais que m'importent leurs têtes blanches  
puisque la fête est en moi.

Et voilà que les hirondelles  
et puis aussi que les abeilles  
à tire-d'ailes s'enfuiront du clocher.  
Me soucirai-je encore d'elles ?  
Mon bel amour m'a regardé.

Je voudrais voir voler en éclats  
le toit de la maison voisine,  
le beau toit rouge avec ses tuiles,  
car ce serait, pour moi, là-haut,  
sur la terre grise,  
comme une effeuillaison de gros coquelicots.

Et que m'importe,  
le toit des autres ?  
est-ce ma faute  
si la fête est en moi.....  
ah ! que m'importe :  
Il n'y a plus assez, de ces fleurs, pour ma joie.

## Le berger chante :

J'ai possédé trente brebis  
blanches et noires,  
chaudes aux mains comme pain bis.....  
Ecoutez donc leur histoire :

Dans la poussière des chemins  
elles pressaient leur dos de laine  
et ressemblaient à ces coteaux  
qui vers le sud bombent la plaine.

Je les menais, quand vient le soir,  
paître dans l'herbe haute.  
Mais une nuit, rentrant trop tard,  
j'en perdis une, ... est-ce ma faute ?

Je l'ai cherchée, ah ! bien longtemps,  
la tête nue avec la fièvre ;  
je crois que j'ai perdu mon temps,  
je ne la retrouvais qu'en rêve.

Un autre soir j'en perdis deux,  
puis une autre, une autre, une autre.....  
Peut-être est-ce ma faute, ô mon Dieu ?  
Hier, j'ai perdu la dernière.....

Et mon rêve n'est pas revenu,  
et les coteaux, dans la lumière,  
ressemblent aux brebis qui n'y sont plus,  
Le soleil baisse dans les bruyères.

Mais vous-même en passant n'avez-vous rien perdu ?

## La folle chante :

Ils me croient folle,  
ah ! ah ! et ce sont eux,  
les fous, tous ceux  
dont les yeux  
n'ont su voir que de pauvres choses.....

Ils me croient folle, lorsque je ris,  
lorsque je pleure et quand je dis  
que c'est la douleur qui m'apprit  
à rire, à rire, à rire ainsi.

Mais j'ai vu mourir mes fils,  
mon Dieu, qu'ils étaient jolis,  
tous les trois aux têtes blondes ;  
et maintenant je ris, je ris,  
car je ne sens plus, aussi,  
le poids du monde.

Mes pauvres mains, ah ! tremblent trop  
pour que j'enroule à mon fuseau  
quelque écheveau  
de laine brune.

Mais je n'ai pas de rancune.

Et quand la nuit descend plus tôt,  
je file encore, au bord de l'eau,  
avec mes mains qui tremblent trop  
quelque rayon de clair de lune  
sur les roseaux.....



## Le pêcheur chante :

Que les jours se ressemblent peu :  
hier, le vent s'acharnait sur ma porte branlante,  
et la mer mugissante  
se coiffait lourdement d'un nuage orageux,  
et ma pêche fut abondante.

Ce soir le vent s'était tu  
et les cieux étaient si purs  
et les vagues si lentes,  
que l'on aurait cru voir au fond des eaux dormantes  
s'enfuir en glissant chaque poisson d'argent.

Je connais bien la mer pourtant,  
et je pensais être le même,  
avec la même barque et les mêmes espoirs,  
le même cœur et le même art  
et les mêmes filets traînant à ma carène.

Peut-on se défier assez des lunes blêmes,  
et la lune immobile là-haut,  
et la lune qui danse  
sur le flot, est-ce la même ?

Qu'elle est mince la chance  
que nous suspendons à l'espoir.  
Le savaient-ils ces gens avides,  
quand ils se penchaient pour mieux voir,  
sur le sable, ce soir,  
mon filet vide ?

## **Le moissonneur chante :**

Mes bras sont forts, mes bras sont nus,  
le ciel est pur et la lumière  
me promet pour demain encore de beaux jours.  
J'ai fauché  
tout mon blé,  
le voilà sur la terre ;  
la paille est claire et l'épi lourd  
et je m'en vais le mettre en gerbe.

Je le lierai, puis le prendrai,  
dans mes deux bras, comme une femme.  
La gerbe est plus haute que moi,  
mes bras sont doux, elle ploiera  
comme ferait une femme.

Mes bras sont nus, mes bras sont forts,  
ils faisaient craquer le bois mort,  
sur le chaume d'octobre.  
La terre aussi aime la force  
et le silence et le travail.

Aussi ce jour est beau comme un jour d'épousailles,  
où l'amour patient se voit récompensé.  
La gerbe au rire d'or, comme une fiancée,  
s'abandonne, éblouie, à mon bras qui tressaille  
devant tant de richesse, d'éclat et de beauté ;  
Et c'est l'espoir d'hier, le geste des semailles,  
qu'accomplit, sous nos yeux, le soleil de l'été.

## La vieille femme chante :

Souvenir, souvenir,  
n'est-ce toi qui, commè un ami,  
as bien conduit mes pas de vieille,  
de chaque veille au lendemain,  
toi qui sais prendre encor si tendrement ma main,  
quand je m'en vais de l'âtre au seuil ?

Tu ne m'as pas l'air de voir,  
que ma petite bouche a des rides,  
que mon rire n'est plus le rire  
des belles années,  
et que je tourne vers le soir  
de pauvres yeux de bluets fanés.

D'ici,  
nous voyons le pays  
où s'écoula toute ma vie.  
Seigneur, que tout cela me semble donc tranquille.  
Il ne me paraît pas que rien n'en ait vieilli,  
et le soleil toujours roule aux pentes des vignes.

Oh ! la terre, c'est vrai, ne saurait pas vieillir.  
Mais la terre se souvient-elle  
des couronnes qu'à son front  
nouaient nos pas de jeunes filles ?  
— Tout cela, tout cela, c'est du passé,  
peut-être.  
Mais n'est-ce rien d'avoir aimé ?.....

## Le philosophe chante :

Chaque soir, je remonte ici,  
aussitôt que le jour tombe,  
et loin du monde, et loin du bruit,  
mon esprit scrute la nuit.

Je ressemble au veilleur de proue,  
mais mon angoisse est bien plus tragique.  
D'où venons-nous, où allons-nous,  
et quelle est donc la loi cosmique ?

Nous ignorons la cause et jugeons de l'effet ;  
de l'effet pourrions-nous remonter vers la cause ?  
Ah ! mon travail est rude et mon pain est amer.  
Mais pourrais-je avoir faim encore d'autres choses,  
quand mon doute ressemble aux vagues de la mer ?

Car l'enfant peut sourire à de belles images,  
et le jeune homme peut faire signe à l'amour ;  
Hélas, j'ai déchiré le livre des images,  
et je n'attends plus rien de la fuite des jours.

J'ai cherché sous l'aspect menteur de ce qui passe  
le signe essentiel de la réalité,  
et malgré que ma tête et que mes mains soient lasses,  
qu'ai-je donc découvert de ce que je cherchais ?

Entre deux inconnus tremble mon hypothèse.  
— Le néant aurait-il rejoint l'éternité —  
Voilà qu'à mes côtés ma pauvre lampe baisse,  
et serait-ce que le coq a chanté ?



## Le mendiant chante :

J'ai vu trembler leurs pauvres lampes ;  
en traversant les nuits d'été,  
où quelque chute d'eau parmi les peupliers,  
faisait plus lointain et plus profond le silence.

Que voulaient-ils, que cherchaient-ils ;  
avec des lumières si petites,  
tandis que les étoiles pleuvaient dans la nuit,  
que faisaient-ils, au lieu de vivre ?

Car la vie a d'autres secrets,  
que les secrets trop vieux des livres,  
et ceux-là qui cherchaient de l'amour ou de l'or,  
quand ont-ils vu se lever l'aurore ?

Tout ce qu'ils ont, je ne l'ai pas,  
mais ont-ils ce que je possède,  
et savent-ils que la richesse  
n'est pas ailleurs que dans le cœur ?

Chaque heure que je vis est un fruit que je cueille,  
je vois se dérouler les routes et les jours,  
je ne vais nulle part et sans que je le veuille,  
je n'hésite jamais aux croix des carrefours.

Et des senteurs d'avril jusques aux moissons blondes,  
je sais jouir de tout simplement et souris.  
Les parfums sont légers et lourds sont les épis.  
Je connais le bonheur d'accorder mon esprit  
aux multiples et belles visions du monde.

## Le guerrier chante :

Mon épée a semé la mort,  
oh ! sans doute, sans doute, sans doute,  
mais je n'ai pas de haine et n'ai pas de remords,  
et mon pas fier fait sonner la route.

Je savais qu'il fallait lutter,  
pour obtenir ou garder ce qu'on aime.  
Mais le combat le plus dur, et le vrai,  
reste celui qu'on se livre en soi-même.

Nous nous lançons dans la mêlée,  
nous confiant aux chances feintes,  
et les hommes que j'ai tués,  
ceux-là aussi mouraient sans crainte.

Et la mort, savons-nous ce que c'est ?  
car ce n'est peut-être qu'un rêve,  
une vie où l'on va d'un pas bien plus léger,  
et où l'illusion fait sourire les lèvres.

Aussi, bien que leurs mères ne se retournent pas,  
je vois avec plaisir les fillettes qui passent,  
sans alarme, en riant, me faire signe du doigt  
quand le soleil luit sur mes armes,

Ont-elles deviné tout ce que m'ont appris  
les sacrifices et les risques,  
et que moi, qui semblais faire appel à la mort,  
je puis me proclamer, sans haine et sans remords,  
le chevalier de la vie ?

## Le moine chante :

Quatre murs n'ont jamais enfermé  
qu'une humanité prisonnière  
de ses craintes, de ses regrets,  
et des tristesses de sa chair.

Le monde, un certain jour, s'est détaché de moi,  
comme tombe de l'arbre une écorce inutile ;  
je ne me souviens plus, en regardant ses toits,  
de ce que fut la ville.

Quatre murs, dis-je, n'enferment rien.  
S'ils me séparent de ce qui passe,  
c'est afin que je goûte aux véritables biens  
l'espace illimité du ciel pur, et mon âme.

La prière et l'amour, savent unir cela,  
Mais serait-il possible  
de se lasser jamais de ce que l'on n'a pas ?  
Ainsi qu'on verse l'huile au creux de la veilleuse,  
sans cesse en mon âme oublieuse,  
j'exalte le désir.

Et parfois, emporté vers les sphères mystiques,  
je vois venir du fond des cieux,  
pour réchauffer mon cœur et ranimer mon rêve,  
par l'escalier des brumes frêles,  
du pays où l'azur s'accorde à la musique,  
les anges minces aux longues ailes,  
et les vierges au manteau bleu.

## La fiancée chante :

Les fleurs frêles d'avril  
m'ont fait une couronne,  
et j'attends maintenant les bonheurs de ma vie,  
car le pommier porte des pommes.

Je vais, je viens, baissant les yeux,  
sans regarder, car j'attends mieux.  
Il va falloir pourtant que je cueille des roses,  
pour mes bouquets d'adieu.

Car je m'en vais quitter toutes ces vieilles choses,  
ma chambre et mon miroir  
qui riait de mes rêves  
et qui s'est fait un soir  
bien grave, pour mieux voir  
l'éternité brève  
de notre baiser.

Je ne puis oublier ni cesser d'espérer.  
Serait-ce l'avenir qui ferait que j'hésite !  
Pour la première fois depuis que je suis née,  
je comprends et je sens que toute joie est triste.

Mai revient, Mai revient..... voici les aubépines  
qui font tomber leur neige fine  
sur le jardin, comme autrefois ;  
l'aurore a couronné de perles chaque branche  
et comme moi et comme moi,  
la dernière gelée a mis sa robe blanche.



## Le roi chante :

Ils disent que ces champs m'appartiennent  
avec leurs blés et leurs maïs,  
et leurs bois couronnés de bruyères,  
et la richesse du pays,  
le damier large de la plaine.

Ils m'ont juré que tous les cœurs  
battraient plus fort pour me défendre,  
et que contre un envahisseur  
je verrais tous leurs bras se tendre.

Mentent-ils, disent-ils vrai ?  
je ne sais trop que croire en somme.  
A quoi reconnaître la vérité  
dans les paroles des hommes ?

J'entends venir le vent d'automne  
en conquérant vers mes trésors.  
Il veut voler tout l'or  
des feuilles, et le ciel clair,  
le beau ciel même ;  
voilà que le fleuve sans cesse  
l'emporte aussi vers la mer.

Je suis seul. Que j'appelle, il ne viendrait personne.  
Décidément tout m'abandonne,  
et je suis tout pareil à l'enfant étonné,  
et je ressemble aussi à chacun de ces hommes.....

— Je ne possède plus que ce que j'ai donné.

# DERNIÈRES PAGES

(Juillet-Août 1928)

---

## **Note sur Paul Valéry**

Quoi ! un poète dont l'œuvre passe pour difficile et presque rare, connaît en quelques années, très peu, une renommée fort vaste ; son nom occupe le premier plan de la critique littéraire ; son nom est célèbre d'un bout à l'autre de la France, voire de l'Europe, et l'Académie Française l'accueille à sa première sollicitation ! On pourrait voir en Valéry, certes, un favori de la nature et des dieux. Mais ne nous y trompons pas ; l'opinion est volage, même quand elle est quasi unanime et Valéry connaît déjà de bien singulières critiques. Je voudrais démêler dans ce fatras de contradictions, sinon le juste et l'injuste, du moins l'explicable et l'absurde, tout en gardant la mesure qui convient quand il s'agit d'un auteur pour qui l'on professe sympathie et amitié.

Etrange réussite, dira un observateur superficiel, mais qui n'étonnera guère l'homme attentif ; car de solides raisons, même étrangères à Valéry lui-même, expliquent un fait en apparence seulement étonnant. Nous vivons dans un monde que la lutte pour la Vie désorganise depuis bien longtemps et que la guerre acheva de désorganiser. Dans une société où les nécessités matérielles tiennent tant de place, l'esprit peu à peu perd ses droits. Nous nous abêtitons malgré nous, c'est une évidence, mais — ceci est tout à notre honneur — avec regret, et dans une Europe à jamais

sans doute matérialisée, les choses de l'esprit gardent leur entier prestige. Valéry étant une valeur spirituelle, se trouva être une sorte de messie attendu ; jusqu'ici donc, rien que de très naturel.

D'autres conditions aussi de la librairie actuelle ont aidé à la diffusion d'une œuvre qui certes ne s'adressait par elle-même qu'à une élite. A l'heure où tout est devenu un jeu et, disons-le, une affaire, les poèmes et les proses de Valéry ressemblent à quelques actions de bourse. Voilà une publicité jointe à une admiration feinte et commandée et à laquelle Valéry, comme je le disais, est bien étranger. On pourrait même dire qu'elles ne lui profitent guère. A peine pourrait-on objecter que Valéry, par une certaine synthèse d'une matière poétique subtile et complexe et d'une forme traditionnelle, peut mettre d'accord les frères ennemis. En dehors des importants volumes consacrés à Valéry, il n'est pas rare de trouver son nom rapproché tantôt de celui de Sully-Prudhomme, tantôt de celui de Glozel. Valéry, tel qu'il m'est apparu, il y a une dizaine d'années, est à peu près le contraire de tout cela. Je suis donc bien en droit de me demander si Valéry est bien loué ou vilipendé pour lui-même.

\* \* \*

Ce fut sur le quai d'une gare de Touraine que je rencontrai pour la première fois Paul Valéry. Il descendait du rapide de Bordeaux et était coiffé d'un minuscule béret basque dont il était enchanté. L'amitié commune de Francis Vielé-Griffin nous réunit une dizaine de jours, en cette délicieuse Thomasserie, où Diane, soit en image, soit par ses attributs, semblait régner seule. Ce séjour, je n'ai pas besoin de le dire, fut tout à fait charmant. Nous avions des chambres voisines et quelque air fredonné de Gluck ou de Schumann était le signal convenu pour se retrouver dans le jardin ou descendre au bourg faire provision de tabac ou porter des lettres à la poste. L'automne était proche, les

pommes rougissaient sur les pommiers, la rosée s'attardait en l'herbe, au pied des vignes dorées. Valéry ne cachait pas sa joie de se reposer loin de ces villes où la vie, habituellement, le retient. Il était gai, charmant, et ces jours passèrent hélas ! trop vite.

Notre hôte nous fit faire la tournée des curiosités environnantes. Pour ma part, je revis avec bien du plaisir le château d'Amboise, la pagode de Chanteloup si évocatrice de la vie des Choiseul, Chaumont et Chenonceaux si mêlés tous deux au souvenir de Mesdames Diane et Catherine. Valéry, si sensible à la beauté architecturale, s'enchantait de ces merveilles de notre Renaissance. Mais je crois me souvenir que Valéry, dans ses impressions, se montra plus sensible aux plaisirs d'art qu'à l'évocation historique, et cependant l'histoire comme toute connaissance ne réclame-t-elle pas une certaine présence réelle ? Si je rappelle ceci, c'est pour laisser entendre que Paul Valéry n'a peut-être pas une prédilection pour l'histoire et quand nous aurons poursuivi davantage sa fréquentation, nous ne nous en étonnerons pas. Valéry est un homme intérieur.

Les jours où la vaillante Buire ne nous conduisait vers quelque promenade, nous demeurions dans la belle bibliothèque, sous le regard de la Diane Tourangelle, à lire et à causer. Valéry est un lecteur difficile, peu de poèmes lui agréent, il est sévère pour Musset, ce que je comprends, et n'aime point Lamartine. En ce moment et probablement sous l'influence sans doute de Pierre Louys, il admirait beaucoup Corneille ! Cela lui a peut-être passé, car les hommes qui aiment sincèrement la poésie changent souvent d'admiration. Je me souviens aussi que nous lui demandâmes des éclaircissements sur sa jeune Parque et qu'il nous fit entendre que le sujet de ce poème se rapportait au mouvement de l'esprit humain dans l'acte de la connaissance. Et cet aveu, que je ne rapportais pas cependant à son objet quand il nous



fut fait, a cependant contribué à la réflexion à me faire comprendre l'intime physionomie intellectuelle de Paul Valéry.

Mais quand nous causions, et que le sujet lui plaisait, Valéry se montrait ce qu'il est, un causeur aussi délicieux qu'éblouissant. Plus même que les véritables sujets de littérature, les sujets de philosophie et de science l'intéressaient. Quand nous parlions du rythme des vers et que Francis Vielé-Griffin, en l'écoutant lire un poème, en comptait les accents en lui faisant remarquer que, dans les vers de huit syllabes notamment, il arrivait fort bien que trois accents en équilibrent deux, ce qui est la formule même de l'équilibre gothique qui lui est si chère, Valéry haussait quelque peu les épaules et nous répondait : « Vous comptez donc par pieds comme Louys » ? En revanche, je me rappelle un soir où Valéry se lança dans des considérations sur les pangéomities et où nous demeurâmes plusieurs heures à l'écouter, et miracle, moi qui n'ai jamais pu entendre le plus simple des théorèmes d'Euclide, j'eus l'impression de me passionner quelques minutes sur un sujet autrement difficile et délicat. Mais les meilleures choses ont un terme, et Valéry dut nous quitter et regagner Paris. Je ne devais jamais plus le revoir aussi librement. Cependant, je l'aperçus deux ou trois fois encore, chez lui, mais nos causeries furent naturellement assez courtes. La dernière fois que je devais le retrouver, ce fut le jour de sa réception à l'Académie. Quand je lui dis que j'avais fait le voyage de Paris, Valéry ne voulut jamais me croire, et cependant je ne lui disais que la vérité, et de plus je ne regrette pas encore aujourd'hui la longueur du voyage. Je fus très heureux de l'entendre débiter son discours, tandis qu'il maniait avec une négligence charmante le microphone de T. S. F. qui transmettait sa parole à l'univers civilisé. Son habit vert, taillé par Lanvin, lui allait à merveille, et ce fut presque une journée historique dans les annales de l'Académie. En face de lui, M. Hanoteaux ressemblait à Riche-

lieu ; son discours fut celui d'un homme qui a une très grande habitude de la parole publique, et il dut peut-être éclipser en brillant celui de Valéry. Ce discours même fut très critiqué. Evidemment, celui-ci devait gagner à la lecture. Ce style si parfait, si fin et si pur de Valéry, je le faisais remarquer à l'abbé Bremond aussitôt après la séance, n'est pas précisément oral, il est à la fois trop elliptique et substantiel pour cela. Mais il me fut donné de préciser ce jour-là l'opinion que je pouvais me faire de Paul Valéry et que je transcris ici aujourd'hui — il sait bien que je ne dirai pas du mal de lui, car il connaît mon affection — parce que je la crois tout à son éloge.

\* \* \*

Il semble donc bien que si l'on voulait d'un seul mot résumer les pages par lesquelles nous avons tenté d'évoquer la personnalité extérieure de Paul Valéry, on pourrait lui appliquer le qualificatif que Ben Johnson appliquait déjà à un illustre poète et dire le gentil Valéry, comme il disait le gentil Shakespeare. Mais la personnalité intérieure de Valéry est certes plus difficile à saisir, quoique Valéry ait inspiré tant et tant de gloses que celles-ci dépassent sûrement en ampleur son œuvre même. Je ne veux pas nier la valeur ni l'intérêt de ces gloses, mais je dois avouer que je n'y ai pas retrouvé ce que je crois, le vrai point très profond et très ténu peut-être qui fait à mon sens l'originalité et la véritable valeur humaine de Valéry. On s'attache d'ordinaire plus au littérateur qu'à l'homme, et malgré tout son talent, dont nous parlerons tout à l'heure, l'homme intime est peut-être plus grand chez Valéry que le littérateur, ce dont pour ma part je serais tenté de le féliciter. Cela dépend de la hiérarchie que l'on assigne aux différentes valeurs possibles de l'homme et, sans avoir l'opinion de Valéry sur ce point, je serai bien surpris qu'il pense autrement que moi.

On est étonné, en écoutant son discours académique, des durétés dont il accabla sous tant de fleurs celui que, sans le nommer jamais, il appelait son illustre prédécesseur. Je crois Valéry plus capable de goûter l'art délicieux et parfait de France que personne, mais je crois, et il a sans doute raison, que dans son for intérieur il juge la valeur, morale est un mot inexact, de France un peu légère, sa pensée un peu courte et son humanité moins certaine que son égoïsme. Or, Valéry n'est pas particulièrement un moraliste, mais je me doute que, sans se l'avouer à lui-même et sous son apparent nihilisme, il doit admettre que les hommes vivent pour, dans leur ordre, servir. Je crois donc que pour Valéry lui-même la littérature est une valeur de second plan.

Quelle est donc la valeur de premier plan, la valeur vraie qui mérite que chacun lui consacre son effort, la valeur vraie qui vous assure votre rang dans la hiérarchie humaine ? Evidemment un effort très intime et, en dépit des apparences, constant vers ce pour quoi on est fait. Il admettrait volontiers la définition du grand homme que donnait Vigny, « une pensée de jeunesse réalisée par l'âge mûr. » L'homme vaut par sa préoccupation dominante et le travail qu'il lui consacre en dépit de tout. Or, de quel ordre est la préoccupation de Paul Valéry, c'est ce que nous allons tâcher de discerner, bien qu'à la vérité ce ne soit jamais chose facile et moins encore pour Valéry que pour qui que ce soit. Et si même nous réussissions, ce ne serait jamais que des conjonctures.

Je crois néanmoins que la préoccupation de Valéry, fort difficile à définir clairement parce qu'elle touche à ce courant toujours changeant de la vie profonde, se rapporte à l'ordre de la connaissance. Mi-philosophique, mi-scientifique, mi-psychologique, — artistique et littéraire, naturellement mais comme par surcroît, — on pourrait dire qu'en dehors de toute école philosophique Valéry aime penser pour lui-même, chercher des valeurs nouvelles,

des points de vue et des rapports nouveaux qui enrichissent et nourrissent la vie intérieure, toutes choses difficiles à exprimer parfois, car le célèbre vers de Boileau n'est pas toujours vrai, même pour les cerveaux qui de leur nature ne sont point brumeux. Si l'on voulait même essayer de serrer davantage la pensée de Valéry, on pourrait dire que c'est une pensée qui s'étudie dans son propre fonctionnement, avec une sincérité, pourquoi pas dire une candeur qui serait à elle seule une originalité merveilleuse. Acuité, finesse, étonnante perspicacité, voilà ce qui caractérise les vues de Valéry, qui sont répandues dans ses œuvres de prose ou de poésie, et je crois qu'il s'en est si bien rendu compte qu'il a publié des fragments de carnets intimes. Il est clair que si écrire consiste à se révéler à un public, ce que Valéry préfère de lui-même est là.

Mais si l'on recherchait d'autres preuves à l'affirmation en somme assez gratuite que j'énonce, il ne serait pas difficile de les trouver dans l'œuvre même de Valéry. Remarquons qu'un très long silence a coupé comme en deux sa vie poétique. Tout le monde — je parle évidemment du monde cultivé — le tenait pour l'un des bons poètes de sa génération et tout d'un coup il se tait. Pourquoi, sinon parce que quelque chose d'autre l'intéresse. Et son retour éclatant à la littérature n'est-il pas précisément marqué par cette jeune Parque, dans laquelle il a voulu justement rendre vivant le mouvement de l'esprit s'analysant lui-même ? Le célèbre fragment de prose, la *Soirée avec Monsieur Teste*, exprime-t-elle dans une manière toute différente autre chose, et le *Léonard de Vinci*, si peu confidentiel sur le génie de Vinci, ne l'est-il pas bien davantage sur Valéry lui-même ? Nous savons par ailleurs que Valéry, si fidèle en amitié, son discours académique le prouve, garda jusqu'à la fin et garde encore aujourd'hui une part toute spéciale de son affection et de sa reconnaissance à Stéphane Mallarmé. Il est, en effet, l'héritier vrai des recherches mallarméennes, mais ces recherches, avec Mallarmé, me



semblaient plutôt littéraires. Avec Valéry, elles paraissent s'être élargies et probablement humanisées. En tout cas, n'oublions pas que Valéry, c'est je crois lui-même qui l'a dit ou écrit, vint à Paris poussé par le désir de connaître et de fréquenter deux hommes : Mallarmé et Huysmans, tous deux à coup sûr de curieux hommes. Ce qu'il leur doit n'a certes pas nui à son originalité, mais semble l'avoir fécondée, au contraire ; il serait assez vain de rechercher en quoi, et je laisse ce soin à d'autres, mais je crois que c'est surtout dans sa personnalité intérieure, car en art et surtout en poésie on s'aperçoit que l'art de Valéry s'exerce plutôt à l'encontre de celui de son maître ; en prose de même, Valéry serait plus près de Pascal et de La Rochefoucauld que de Huysmans.

Cette réelle valeur humaine fait donc à mes yeux, et en dehors presque de son talent, l'intérêt si vif de l'œuvre valéryenne. Comment se fait-il que cette œuvre ait connu un succès tel au milieu d'un monde si réellement éloigné des préoccupations qu'elle affirme ? C'est un des mystères les plus certains de la vie contemporaine et que seuls peuvent expliquer d'autres côtés du talent littéraire de Valéry. La seule tendance que je discerne entre la pensée de Valéry et les tendances générales de notre esprit contemporain, est un certain goût de la non conclusion, auquel nos contemporains arrivent par scepticisme, tandis que Valéry y aboutit par goût, au contraire, de la profondeur. Sa pensée est peut-être dispersive, mais c'est parce que son intelligence, si remarquable du reste, est plutôt analytique que synthétique ; les vastes systèmes ne sont point son fait, mais ses vues de détail sont toujours incomparablement intéressantes, je ne dis pas exactes. Et, au fait, où se trouve donc l'exactitude ? Ce qui est certain, c'est ceci : il suffit que Valéry se pose sur un sujet quel qu'il soit pour l'illuminer de mille côtés ; il en est de lui comme du prisme qui fait jaillir du rayon de soleil sept couleurs. Il ne perd cette vertu dans aucun ordre

de la recherche intellectuelle et sa plus grande vertu à mon sens est là.

C'est une vertu que de penser, on ose à peine l'avouer aujourd'hui où le penseur apparaît toujours un peu dans la pose de la statue de Rodin, ou sous les traits du Père Hugo, et il faut écarter la honte de paraître bourgeois en reconnaissant une valeur quelconque à la pensée. Tant pis, je brave cette honte, au risque d'éveiller des sourires. Nos folies d'aujourd'hui ne changent heureusement rien aux valeurs humaines établies par une tradition aussi vieille que notre jeune humanité. Pour ne pas fâcher Valéry en lui décernant le titre de penseur, donnons-lui le nom d'homme, voire d'honnête homme. Il préférera peut-être lui-même cela.

\* \* \*

A l'inverse donc de ces écrivains dont on peut dire qu'ils pensent parce qu'ils écrivent, on pourrait presque imaginer Paul Valéry comme n'écrivant guère ou n'ayant même jamais écrit ; il est certain que même dans ce cas l'intérêt le plus général de sa personnalité, à savoir son fonctionnement intellectuel, resterait parfaitement intact. Je ne dis point cela pour diminuer en rien son œuvre littéraire, mais pour marquer le caractère très spécial de celle-ci à laquelle on reproche tantôt sa parcimonie et tantôt son obscurité. Je n'admets pas, pour ma part, que l'on adresse un tel reproche à un écrivain ; il nous donne ce qui lui plaît et nous devons être reconnaissant de ce qu'il nous donne. C'est évidemment cette œuvre que nous devons juger d'après ce qu'elle est et non pas selon ce que nous désirerions qu'elle fût. L'œuvre littéraire de Valéry est, comme toute œuvre littéraire, une sorte de don gratuit dont nous devons nous réjouir, car, enfin, il ne nous devait rien. Nous devons nous réjouir que les circonstances, ou je crois plutôt son très grand talent littéraire, talent qui ne double pas fatalement la

profondeur d'une intime pensée, aient incité Valéry à écrire.

Il est de notre devoir de nous féliciter que le Ciel lui ait départi un double don. Car l'œuvre de Valéry se présente à nous sous un double aspect, et c'est seulement ce double aspect que je voudrais rappeler ici. En tant que prosateur et en tant que poète, Paul Valéry s'est imposé à la littérature avec une rapidité qui a surpris chacun et probablement Valéry lui-même. Il n'entre nullement dans ma pensée de suivre Paul Valéry pas à pas dans l'étude de ses œuvres de prose ou de poésie, — cela fut fait déjà de nombreuses fois et apparemment, par une critique bien plus autorisée que la mienne. — Je voudrais rétablir la ressemblance d'un portrait que je ne retrouve guère ; je pose quelques lumières et quelques ombres très simplement. Aussi dirais-je seulement pourquoi Valéry me paraît un très beau prosateur et peut être le plus parfait de nos prosateurs contemporains. La première raison qui me paraît est qu'il utilise la prose pour son but essentiel et que cette prose, naturellement fort belle, se pare encore, s'il se peut, de cette adéquation à son propre but. A quoi donc pourrait bien servir la prose, sinon à traduire la pensée dans son mouvement analytique même ? et cela ne suffit-il pas à expliquer en quelque mesure pourquoi les écrivains français, d'intelligence tellement analytique, ont excellé dans les chefs-d'œuvre de prose ? Valéry, dont la préoccupation intime est précisément d'étudier certains modes de la pensée se transformant en même temps qu'elle tend à s'extérioriser par le langage, devait être un parfait prosateur. Son goût avoué pour la syntaxe et la grammaire même, qui permettent de faire mouvoir la langue au milieu de ces deux illusions humaines que sont l'espace et le temps, devait aider à se perfectionner encore, un talent naturel. Le souci permanent de contrôle intellectuel, le travail se présentant toujours un peu sous la forme du

jeu d'échec et la victoire sous la forme de la difficulté vaincue, pouvait y ajouter encore. Bref, les qualités qui gêneront Valéry poète, au point d'en faire, suivant la forte expression de l'abbé Bremond, un poète malgré lui, devaient servir notre Valéry prosateur. Personnellement, je crois que plus un poète tend au style, soit par des crâses ou des jeux de syntaxe, plus il s'embarrasse de futilité, cela concernant de préférence l'écriture que le verbe, et que la poésie, en dépit de l'imprimé, demeure toujours. Enfin, — il faut ajouter à ces causes l'admiration sincère et je crois aussi la fréquentation d'un psychologue subtil jusqu'au paradoxe, tel qu'Edgar Poë, — tout cela, dis-je, explique en quelque sorte les qualités de la prose de Valéry, si ces choses se soumettaient à une explication quelconque. Mais la prose de Valéry possède une autre vertu encore et dont rien que la *passio vera* ne saurait rendre compte, je veux parler de son charme. Cela certes ne saurait être que goûté. Que l'on se reporte donc à cette page d'une lettre de Madame Emilie Teste, citée par l'abbé Bremond dans sa préface aux *Entretiens de Frédéric Lefèvre*, et où il s'agit d'un jardin de Montpellier. Quoi de plus beau dans la prose française ? Ni Baudelaire, qui passe avec raison pour le maître du poème en prose, ni Mallarmé avec sa *Pipe*, si extraordinairement pathétique, n'ont atteint une pareille intensité ni un pareil charme dans la mélancolie. Mais nous avons prononcé le mot fatidique du poème, nous touchons donc déjà au Valéry poète, tant est il vrai qu'on n'isole pas en vain les divers aperçus d'une personnalité même complexe. Du prosateur, quoiqu'en pense Valéry même, il faut admettre qu'il n'y a qu'un pas mais qu'il faut franchir d'un saut.

(*L'étude sur Valéry poète n'a pas été écrite*).



## **Des vies romancées en général et de M. Maurois et d'Henri IV en particulier**

Historiquement, le roman semble bien être né de la poésie épique. Quoique ce soit là une théorie tout à fait dépourvue de nouveauté, je n'hésite pas pour ma part à la partager, et la seule différence que je discerne de l'une à l'autre n'est certes pas que l'une relève du genre prose et l'autre du genre vers (de plus en plus je comprends mal ce que cela veut dire), mais dans le fait que la poésie s'adresse à notre personnalité et comme le dit Paul Claudel, pour notre joie, pour notre oreille, tandis que le roman s'adresse plus particulièrement à notre intelligence, et, lui, par le truchement de notre œil. Poème épique et roman peuvent donc, en bonne logique, s'emparer des mêmes sujets et il ne faut pas oublier que de la vie à la légende il n'y a qu'un degré à monter, il est vrai, un degré, c'est à dire un pas. Mais, de même que le vingtième siècle a vu la poésie lyrique envahir peu à peu tout le domaine poétique, il voit à son tour le roman envahir tout le domaine prosaïque ; et l'on peut dire que, si, comme le prétendait Brunetière, les genres évoluent, ils ont certainement tendance à se confondre. Est-ce un bien, est-ce un mal, ce problème dépasserait à coup sûr et ma compétence et les limites de cette note fatalement un peu hâtive, mais il faut peut-être voir dans cette tendance évidente une raison à ces vies romancées pour lesquelles nos contemporains et nous-mêmes témoignons d'un goût si marqué. Et ceci nous ramène à M. Maurois qui, avec son *Ariel*, fut l'un des premiers à donner le branle à cette sorte de modes et dont certains ouvrages, par ailleurs, posent, grâce à de fâcheuses critiques toutes récentes, le problème de la vie romancée sous un aspect en quelque sorte plus littéraire qu'il ne se pose habituellement.

Je passerai vite sur la question de savoir si la

vie romancée est en elle-même légitime. Je crois que oui ; et je vois mal pourquoi le roman dont le but est, en définitive, de conter et de conter la vie (car la vie seule au fond nous intéresse), ne pourrait pas conter la vie de quelqu'un de réel aussi bien que la vie d'un être imaginaire, auquel nous réclamons cependant une certaine vraisemblance qui ressortit elle aussi à la vie. Les historiens vont réclamer, je m'en doute, et prétendre qu'il ne s'agit plus de roman mais d'histoire. Ils auraient tort ; car sans entrer dans les longues dissociations qui me seraient nécessaires pour marquer la différence du roman et de l'histoire, je puis dire en gros et brièvement que ce n'est certainement pas le sujet qui les différencie, mais quelque chose de bien plus délicat et qui tient plutôt à l'auteur lui-même, à sa vision des choses et de son œuvre propre, comme aussi à sa méthode de travail ; quelque chose d'analogue à cette qualité de vision, d'inspiration si l'on veut, qui distingue le poète du romancier, qui n'est presque rien et qui est cependant presque tout, et qu'il faut bien admettre sous peine de ne plus pouvoir rien comprendre à rien.

Mais il nous faut bien revenir à M. Maurois qui, l'un des premiers, romança, parce qu'il est romancier et non pas historien, la vie de Shelley. Comme un historien, il dut donc fouiller les bibliothèques et noter, voire annoter, des documents. Il le fit certes et se l'est vu reprocher par un rédacteur de mon bon cher vieux *Mercur de France*, avec une violence à laquelle cette revue, où règne encore un culte de l'intelligence qu'y répandit si longtemps Rémy de Gourmont, ne nous avait guère habitués. Tout le monde a certes le droit de critiquer M. Maurois, qui n'est pas plus parfait que chacun de nous, qui a peut-être des ambitions académiques, ce qui est une faiblesse toujours un peu enfantine, plus enfantine même, à mon sens, que ridicule, mais dont les plagiats, — le mot est aussi gros que dénué de sens, — mal-

gré les dictionnaires de Larousse et de Littré, ne sont pas si évidents que l'on veut l'écrire. Et ceci n'est nullement pour contrister M. Maurois, ce qui serait bien mal le remercier des bonnes heures que sa lecture m'a procurées, mais pour tenter de remettre à son vrai point une question de littérature. Son *Ariel* a eu du succès ; peu m'importe le nombre et l'authenticité de ses sources ; et, mon Dieu, s'il a quelque peu pillé le docteur Rowden, c'est tant pis pour le pauvre docteur qui, en écrivant comme nous tous, s'exposait à des ingrattitudes de ce genre.

Le hasard a donc voulu que l'*Ariel* de M. Maurois m'intéresse tout particulièrement comme tout ce qui touche à Shelley. Je n'étais pas moi-même sans connaître Shelley, sa vie et son œuvre, ni les principales pages anglaises et françaises, dont la biographie de Rabbe, dont on parle trop peu. Il n'est pas du reste besoin de tant de lectures pour connaître Shelley, et il me semble qu'il suffit de l'avoir fréquenté quelque peu dans l'admirable édition d'Oxford, où le commentaire perpétuel de Mary Shelley est le plus sûr et le plus pieux des guides. J'ai donc éprouvé un vif plaisir à retrouver dans l'*Ariel* la figure déjà connue et toujours chère du poète, à revivre avec lui les épisodes principaux d'une vie que le génie n'est pas seul à rendre pathétique. La vie de l'homme est bien rendue dans *Ariel*, sa vie physique, sa vie sentimentale aussi. M. Maurois ne semble pas avoir par trop trahi l'homme. Mais le poète ? Eh bien je trouve que dans *Ariel*, le poète est quelque peu trahi. Je me demande si M. Maurois a suffisamment bien rapporté au génie si particulier de Shelley les épisodes si variés de sa vie sentimentale ; et là, il y a, à mon avis, un défaut autrement grave que tous les plagiats prétendus. Je retrouve dans son livre des traits, certes, de Shelley, je n'y trouve pas le Shelley total, celui que je reconnais pourtant dans tous ses actes. Quelles que soient les libertés du roman et du romancier, il y a là

une sorte de péché, disons, puisqu'il s'agit du poète des poètes, un sacrilège qui me rend très pénible le souvenir de l'*Ariel* de M. Maurois, rempli cependant par ailleurs de qualités, qu'a relevées la critique. Mais que M. Maurois se console. Je sais bien ce qu'il est en droit de répondre à mes justes rigueurs, à savoir que toute œuvre d'un écrivain n'est pas fatalement un chef-d'œuvre ; et là je serai tout à fait de l'avis de M. Maurois, qui du reste a pris par ailleurs une belle revanche. Je veux parler, on le devine, de son *Disraëli*.

Dussé-je passer pour une des naïves dupes de M. Maurois, je veux dire ici tout le plaisir que j'ai pris à son *Disraëli*. J'écarte donc le reproche de plagiat, parce qu'il me paraît assez incompatible avec cette *passio vera* dont parle, je crois, à propos de Coleridge, Milton, et sans laquelle il est impossible d'écrire un beau livre. Que M. Maurois ait compilé, c'est entendu ; et comment aurait-il pu faire ? Je suis du reste personnellement moins bien renseigné sur le ministre que sur le poète anglais ; mais des Britanniques fort au courant des choses de la littérature et de la politique anglaises, avec lesquels il m'a été donné de causer du livre, m'ont confirmé dans mon impression.

Le livre est bon ; et sauf peut-être une simplification un peu trop exagérée de la figure de Gladstone, il est juste dans ses grandes lignes, et d'un intérêt dont tout lecteur ne tarde pas à s'apercevoir. Pour moi, il me passionna comme un roman ; et nous devons reconnaître que peu de héros de romans furent aussi romanesques que lord Beaconsfield. Romanesque, et romantique aussi ; et, comme tout bon romantique, un grand homme, ou, tout au moins, un créateur de grandes choses. L'empire britannique en reste le témoin. Or, l'on sent que M. Maurois a étudié son héros avec autant de tendresse que de curiosité. Peut-être était-il particulièrement désigné pour le comprendre et pour le traduire. En tous cas, il nous l'a merveilleusement rendu ; et le hasard, comme en toute



œuvre, a certainement voulu qu'il réussisse là ce qu'il n'avait qu'imparfaitement réalisé avec son *Ariel*. Grâce à M. Maurois, nous connaissons et aimons la curieuse et grande figure de lord Beaconsfield, un peu comme il semble l'avoir aimée lui-même, et nous comprenons le culte qu'entretennent encore chaque année en Angleterre les fervents du Primrose Day. En tous cas, un heureux exemple de vie romancée se trouve réalisé là.

\* \* \*

De la même collection et réussite encore, du genre « vie romancée », s'avère la *Vie d'Henri IV*, de M. Pierre de Lanux. Nous connaissions certes les grands traits de la figure du Béarnais. Mais c'est une physionomie si sympathique, que nous la retrouvons toujours avec plaisir. M. de Lanux, qui ne semble pas un historien de profession, a tracé là une bonne psychologie où l'amoureux, le guerrier, le roi enfin apparaissent à la fois vivants et complets. C'est une esquisse, mais tracée de bonne main. Comme M. de Lanux voulait à coup sûr être bref, il a dû faire aussi synthétique. Il a réussi par là à être net, large, complet dans sa rapidité, et ce ne sont certes pas là des mérites de second ordre. Il a semé les vues historiques çà et là, et ces vues ne manquent ni de finesse ni d'intelligence. Est-ce à dire qu'elles me paraissent toutes justifiées, ce serait s'avancer beaucoup. Sans doute, plus avisé que bien des historiens, M. de Lanux ne rend que justice à Henri III. Mais comme il est injuste, en revanche, pour Catherine de Médicis, qu'il charge vraiment de tous les péchés d'Israël et dont je me fais, non sans l'avoir un peu fréquentée, une idée bien plus humaine et radicalement différente. M. de Lanux, d'autre part, se montre quelque peu partial envers les protestants ; mais toute question de religion mise à part, je crois que la Réforme fut en France, différant peut-être en cela de son caractère en Allemagne,

infiniment plus politique que religieuse, une cause bien longue et assez triste de troubles ; mais je ne nie pas que la Ligue fût pire, puisqu'elle alla jusqu'à perdre le sens aristocratique et français.

Mais *la Vie d'Henri IV*, qui eût été intéressante en tout temps, prend un intérêt particulier du fait que sa publication n'a précédé que de peu un autre *Henri IV* d'un historien professionnel celui-là, je veux parler de M. Pierre de Vaissière ; et la seule comparaison ou le seul rapprochement de ces deux livres, même dans le temps, suffirait à illustrer ce que je disais plus haut du roman et de l'histoire, si besoin en était ; même sujet en somme, mais quelle différence de méthode et de traitement ! C'est ici l'esprit qui diffère, et nous sommes presque dans un monde opposé.

A première vue, le livre de M. de Vaissière effraie un peu. Il est gros et peut paraître lourd et diffus, à cause de son souci du détail-même. De toute évidence, il s'adresse à des lecteurs qui ont déjà une certaine connaissance de l'histoire, mais à la poursuite du livre, combien ceux-ci seront charmés, la curiosité les saisira et ils poursuivront avec passion une lecture qui, au sérieux de la plus sûre documentation historique, joindra encore les péripéties du roman. La simplicité du ton ne nuit en rien à la précision des caractères. Le Béarnais, la reine Margot et jusqu'à Catherine elle-même, vivront là sous vos yeux, non seulement dans leur pose historique, mais dans leur attitude de vie intime ; et c'est un vrai voyage en plein xvi<sup>e</sup> siècle, guidé par le plus aimable des auteurs, que vous entreprendrez, pour votre instruction sans doute, mais aussi pour votre contentement. Chef-d'œuvre du genre historique à coup sûr, et qui, comme tout chef-d'œuvre est en définitive aimable ; ce qui, en somme, est consolant.....

Un mot d'excuse enfin pour conclure cette causerie qui s'allongerait par trop. Je dirai à ceux-là qui considéreraient ma critique comme quelque peu bénisseuse que, ne voulant pas outrepasser mon

propre plaisir, je n'entr'ouvre, plus heureux que trop de lecteurs officiels ou privés, que les œuvres qui ont quelque chance de m'apporter de la joie ou du profit intellectuel.

---

### **Madame de Pompadour et la politique <sup>(1)</sup>**

Dieu sait à quel point l'esthétique poétique de M. de Nolhac est loin de la nôtre. En dépit de son talent, que nous reconnaissons certes avec plaisir, je suis certain que nous ne nous entendrions sur aucun point. Les mots pour nous, on dirait, n'ont pas les mêmes sens, poésie, prose, vers, sauf peut-être certaines admirations communes, Ronsard, ce parfait musicien du verbe, et Du Bellay aussi, en qui M. de Nolhac voit un des créateurs du pittoresque réaliste en poésie. Mais M. de Nolhac n'est pas seulement poète et critique de poésie ; dans son œuvre vaste déjà ses études, les plus importantes sans doute, se rapportent au château de Versailles et la Cour de France au XVIII<sup>e</sup> siècle, et c'est ce genre de travaux que M. de Nolhac vient d'augmenter d'une œuvre nouvelle, qui fait encore plus d'honneur à son auteur qu'à son objet, livre bien intéressant même pour qui connaît bien la Cour de Louis XV. Comme il a réussi à faire revivre en partie le château de Versailles, dont il fut longtemps le passionné conservateur, M. de Nolhac excelle à comprendre et à faire comprendre, voire à faire revivre ce milieu assez singulier et spécial de la cour de France, à laquelle l'on peut dire qu'il a vécu.

En vérité, Madame de Pompadour a inspiré tant d'historiens, et déjà M. de Nolhac lui-même, que nous commençons à la bien connaître ; mais le livre des Goncourt, moins bon que celui qui le précède, moins fantaisiste que celui qui va suivre,

---

(1) Pierre de Nolhac, *Madame de Pompadour et la politique*.

est peut-être plus brillant que réellement solide. Le livre de Campardon est sans doute plus sérieux, mais il ne s'attache pas tout à fait aux mêmes détails de la vie de la marquise. M. de Nolhac, en revenant une fois encore sur un sujet qui lui est cher, lui a donné un caractère très personnel de charme et d'élégance, mêlé à une grande sûreté historique. Son art, aussi fin que profond, reprend, pour le plus grand plaisir du lecteur, le contour de certains portraits, bien difficiles à tracer et à qui, je le crois pour ma part du moins, il a réussi à donner enfin de la ressemblance.

Trop longtemps on nous avait abusés. Les historiens du stupide *xix<sup>e</sup>* siècle — et c'est peut-être en histoire qu'il fut le plus stupide — s'en étaient donné à cœur joie. Un Henri Martin, un Michelet en restent les exemples, encore avons-nous quelque indulgence à ce dernier en faveur de son magnifique talent littéraire et en dépit de sa passion, de son sens indéniable de l'histoire.

Nous sommes donc reconnaissants tout d'abord à M. de Nolhac de nous restituer la physionomie de Louis XV, et celle-ci est vraiment royale. Il semble même que depuis ses précédents livres la figure du Roi a grandi encore au regard de M. de Nolhac. Ce roi si beau et si intelligent, si travailleur aussi, et qui plus qu'aucun autre de ses prédécesseurs eut la passion de la grandeur de son royaume, eut la malchance de ne pas être bien servi. Telle était depuis bien longtemps mon opinion personnelle, que je suis heureux de trouver corroborée par le dernier travail d'un véritable historien, qui montre quelque honte de l'ingratitude avec laquelle les Français se penchent d'habitude sur les gloires de leur passé. Le caractère si mal compris du Roi s'éclaire enfin, il est, en définitive, sympathique. Si, au point de vue politique, Louis XV n'a pas remporté tous les succès qu'il eût souhaités, il laissa la France cependant agrandie et retarda de quelques années une révolution



qui ne devait pas améliorer grand chose. Et cela qui est quelque chose, M. de Nolhac l'a bien vu, ce n'est pas la politique de Madame de Pompadour, mais bien celle du Roi lui-même.

Au reste, la belle Marquise n'est plus auprès de lui l'amante, mais l'amie, amie d'un dévouement assuré, la confidente qui, en dépit d'une insensibilité apparente, sera pleurée. Si la physionomie extérieure est, comme nous le dit M. de Nolhac, difficile à évoquer, sa physionomie morale, grâce à ses correspondances si habilement utilisées par notre historien, est très sûrement fixée. Elle fut femme, quelquefois avec un peu de nervosité, mais, en définitive, bonne, plus généreuse qu'intéressée et n'eut guère, comme son maître, que la passion de la France.

Tout cela s'évoque très facilement dans ces salons de l'Attique du Nord, à Versailles, où la Marquise nous accueille sous les traits de la statue de Pigalle, son portrait sans doute le plus ressemblant avec celui que trace d'elle M. de Nolhac. Comme on oublie cette pointe de trivialité dans son langage qui, aux yeux des contemporains, déparait quelquefois la Marquise. Comme on oublie volontiers aussi avec M. de Nolhac les méchancetés qui nous gâtent les Mémoires de cet homme sympathique, en somme, que fut le duc de Choiseul. Oui, malgré son brillant, la vie de Chanteloup a quelque chose d'un peu fol et d'un peu amer que symbolise au milieu de tant d'abolies merveilles avec la pyramide sous laquelle il repose au cimetière d'Amboise, la personne un peu hautaine et dédaigneuse du plus grand ministre de Louis XV. La fin de Bernis a quelque chose de plus pacifié.

Nous pouvons nous montrer un peu surpris de l'indulgence que témoigne M. de Nolhac à l'endroit des Jésuites. Je penserai plutôt avec Madame de Pompadour qu'il y a bien un peu de politique et peut-être beaucoup dans ce refus d'absolution. Ne les verrons-nous pas un peu plus tard et sans

doute revenus par la fenêtre, appuyer le règne de Madame du Barry, fort charmante elle aussi et que son dévouement à la famille royale devait singulièrement grandir aux yeux de la postérité, mais dont à aucune époque de sa vie la vertu ne fut bien assurée.

Que conclure en somme du dernier volume de M. de Nolhac qui complète si heureusement ses précédentes études sur la Cour de France. Tout d'abord que la plus récente et la plus sûre documentation embellit quelque peu des personnages que l'on s'était consciemment sans doute efforcé d'avilir ; que cette Cour de Versailles, en dépit de sa légèreté, poursuivait à sa manière la gloire de la France, à laquelle Madame de Pompadour ne ménageait ni ses propres deniers, ni ses efforts, jusqu'à y dépenser sa vie même. De cette passion de Beauté et de ce rêve de Gloire, nous possédons des témoignages éclatants : la Manufacture de Sèvres, l'Ecole Militaire où devait être admis un jour le futur Napoléon ; tout cela reste la création durable d'une jeune femme fragile.

Sans doute déjà aux historiens sérieux apparaissait-elle comme une figure agréable et sympathique. Dans ce renversement des valeurs qu'établit avec tant de charme et de science M. de Nolhac, Madame de Pompadour nous apparaîtra désormais et à peu près indiscutablement non seulement comme une femme charmante, mais comme une figure politique bienfaisante encore.

JEAN DE COURS.

---

Le Gérant : E. GOUSSARD

---

Imprimerie GOUSSARD. — MELLE (2-Sèvres)

N° 4

reçu le 15/11/30  
75  
Bibliothèque de la Ville de Montréal

# POÉSIE PURE

---

Revue Littéraire

paraissant trimestriellement

---

Fondateurs :

JEAN DE COURS †

et

CHARLES COUSIN



## Sommaire du N° 4

---

|                  |                                                          |     |
|------------------|----------------------------------------------------------|-----|
| JEAN DE COURS :  | <i>La théorie rythmique de Solly Pradhomme</i> . . . . . | 141 |
| CHARLES COUSIN : | <i>Sainte Geneviève. II. (Poème)</i> . . . . .           | 159 |
| GEORGES JAMATI : | <i>Mysticisme et Poésie</i> . . . . .                    | 169 |
| A PROPOS :       | <i>Notes sur les lettres et les arts</i> . . . . .       | 175 |

---

Prix du numéro : 4 francs

Abonnement d'un an : 16 francs

---

Adresser la correspondance à M. Charles COUSIN  
34 bis, rue Guillaume-Tell, PARIS, (7).



# La Théorie Rythmique

de

## Sully Prudhomme

---

Sans doute, parmi toutes les méthodes que peut choisir l'Esthéticien pour aborder l'étude du Rythme Poétique, avons-nous hautement affirmé nos préférences pour ces méthodes-là, que l'on pourrait appeler scientifiques ou expérimentales. C'est par la lecture à haute voix et comparée de poèmes et de proses, que doit, à notre avis, débiter toute analyse des perceptions engendrées par le Rythme ; et une lecture consciente nous a permis déjà de nous poser la plupart des problèmes qui se confondront avec l'étude du Rythme et que nous aurons par la suite à examiner. Mais nous n'avons aucunement le droit, avant de passer outre, de négliger une analyse des méthodes que nous délaissions à dessein et que nous pourrions dénommer à prioristes ou intellectualistes, méthodes qui pensent elles aussi permettre une théorie du Rythme servant de base à son tour à une doctrine esthétique de la Poésie. Une analyse critique de ces méthodes nous confirmera, ou nous infirmera dans l'appréciation de notre propre point de vue — et ce ne serait point déjà une conséquence tellement négligeable. Mais nous persistons à n'accorder de l'autorité, en si délicate matière, qu'aux poètes seuls ; et les poètes qui possèdent tant d'opinions naturellement originales sur leur Art, négligent trop souvent de codifier leurs impressions ou leurs découvertes en un système précis. Des



## Table des matières

|               |     |
|---------------|-----|
| LEAN DE BOURG | 109 |
| LEAN DE BOURG | 109 |
| LEAN DE BOURG | 109 |
| LEAN DE BOURG | 109 |
| LEAN DE BOURG | 109 |

LEAN DE BOURG

LEAN DE BOURG



# La Théorie Rythmique

de

## Sully Prudhomme

---

Sans doute, parmi toutes les méthodes que peut choisir l'Esthéticien pour aborder l'étude du Rythme Poétique, avons-nous hautement affirmé nos préférences pour ces méthodes-là, que l'on pourrait appeler scientifiques ou expérimentales. C'est par la lecture à haute voix et comparée de poèmes et de proses, que doit, à notre avis, débiter toute analyse des perceptions engendrées par le Rythme ; et une lecture consciente nous a permis déjà de nous poser la plupart des problèmes qui se confondront avec l'étude du Rythme et que nous aurons par la suite à examiner. Mais nous n'avons aucunement le droit, avant de passer outre, de négliger une analyse des méthodes que nous délaissions à dessein et que nous pourrions dénommer à prioristes ou intellectualistes, méthodes qui pensent elles aussi permettre une théorie du Rythme servant de base à son tour à une doctrine esthétique de la Poésie. Une analyse critique de ces méthodes nous confirmera, ou nous infirmera dans l'appréciation de notre propre point de vue — et ce ne serait point déjà une conséquence tellement négligeable. Mais nous persistons à n'accorder de l'autorité, en si délicate matière, qu'aux poètes seuls ; et les poètes qui possèdent tant d'opinions naturellement originales sur leur Art, négligent trop souvent de codifier leurs impressions ou leurs découvertes en un système précis. Des

déclarations de foi, dans de courtes ou de longues préfaces, isolées ou groupées, de même ne nous suffiraient point. Force nous est donc de n'envisager que les doctrines de ces poètes qui ont traité sérieusement et à part de l'Art Poétique, et de n'en choisir qu'un à titre d'exemple parmi ceux-là. Interrogeons donc les législateurs de l'Ecole Parnassienne.

Après un sérieux examen, nous ne saurions raisonnablement nous arrêter au Traité de prosodie Française de Théodore de Banville, car le poète divin et si classique n'a pas fait ici encore autre chose que de la littérature. Or, sur des sujets si graves, ni la verve la plus éblouissante, ni l'esprit le plus charmant s'amusant à noter des vues fines et curieuses, ne sauraient suffire, — et ce n'est pas du reste un code des lois que nous cherchons, mais des raisons à des lois <sup>(1)</sup>. Un tel souci est bien loin de la libre fantaisie de Banville, encore que ses intuitions merveilleuses poussent leurs rayons dans les domaines les plus divers.

A l'opposé du livre de Banville, nous trouverions l'ouvrage de M. Dorchain sur l'Art des Vers ; mais ici l'originalité fait à tel point défaut qu'une critique serait vaine encore. Les seules parties solides de l'ouvrage vulgarisent les théories de Sully Prudhomme, en s'appuyant aussi sur une thèse de Jules Combarieu, reconnue fausse depuis, en partie.

Reste le système de Sully Prudhomme. En fait,

---

(1) C'est pour les mêmes raisons que nous n'avons pu accorder une importance capitale au livre si plein d'intérêt de MM. Duhamel et Vildrac (Notes sur la Technique Poétique). Sans doute, en vrais poètes, ont-ils admirablement cliché l'analyse de certaines de leurs sensations et dans un but excellent ont ils essayé d'édifier une théorie du vers dont la constante rythmique serait une des vues les plus fécondes. Des confusions un peu grossières, telles la confusion du mètre et du rythme, termes que l'on rencontre trop souvent dans la phrase mis l'un pour l'autre, enlèvent à ce livre son caractère scientifique, sans lui ôter son charme d'œuvre littéraire.



c'est bien ce système que nous retrouvons déguisé ou apparent au fond de toutes les déclarations des défenseurs de la poésie traditionnelle. Hardi, consciencieux et presque solide, un tel système vaut certes bien la peine d'être examiné en lui-même, pour lui-même.

Nous n'avons pas oublié la noble figure du Poète méditatif et douloureux dont l'angoisse et le doute s'apaisèrent enfin dans la contemplation et la compréhension profonde de l'idée de loi. Ce sont bien des lois encore, que Sully Prudhomme a tenté de chercher à ce vers français « auquel avait paru toucher » l'Ecole Symboliste. Dans un petit volume sur l'Art des Vers d'abord, puis dans deux chapitres de son Testament Poétique, il rechercha, comme nous, non seulement des lois au vers, mais des raisons à ces lois. Examinons patiemment sa doctrine.

Nous voyons d'abord Sully Prudhomme se préoccuper de chercher à sa théorie une base solide, base qu'il trouvera dans les ouvrages scientifiques de Helmholtz et aussi dans la phonétique commune au vers et à la prose, puisque élément de la parole. De cette constatation, qu'un appui de la voix se fait sentir sur certaines syllabes — constatation réelle et juste de l'accent — il tire une définition du rythme du langage qu'il énonce ainsi : « Le rythme du langage est le lien chronologique des temps d'arrêt de la voix, lien qui consiste dans un rapport tel entre les intervalles des temps, que chacun de ceux-ci est attendu par l'oreille et en satisfait l'attente ». Ainsi, dans la prose même, et comme Stéphane Mallarmé, Sully Prudhomme admet que les rapports de succession des syllabes sont rythmiques et déjà presque musicaux ; et il pense que l'oreille y trouve un charme correspondant à quelque loi acoustique. En effet, toute phrase bien faite plaît à l'oreille, surtout en ce qu'elle ne lui cause aucune déception, car les segments de la phrase se coupent suivant l'ordre des

idées et l'émotion du lecteur. Quel sera donc l'avantage du vers sur un semblable système d'expression, à la fois adéquat à la pensée et harmonieux déjà ? Sully Prudhomme le définira ainsi : « Le but de la versification n'est pas seulement de satisfaire l'oreille, mais de la satisfaire le plus qu'il est possible ». Définition un peu vague déjà, car il est permis de croire que l'absolu supposé par un superlatif est assez relatif encore ; contentons-nous, pour l'instant, de noter cette indécision et suivons le Poète à travers le système de raisons qu'il nous propose.

Le premier caractère qui différencie aux yeux de Sully Prudhomme, le rythme du vers, de celui de la prose, consiste essentiellement dans une « régularité plus parfaite ». Nous verrons par la suite de l'analyse sur quoi le Poète fonde cette régularité, notion certes dangereuse à cause justement de la relativité qu'elle implique. Cette régularité rapproche, à l'avis de Sully Prudhomme, le rythme du vers du rythme de la musique. Cette assimilation, qui ne va point sans périls, n'a pas toute la rigueur et la précision souhaitables et, en tous cas, si elle cache une apparence de réalité, ce n'est point par le sens que le Poète entend lui donner ici : car enfin créer des attentes puis les satisfaire, est-ce bien là toute l'essence du rythme musical ? De très minutieuses analyses seraient nécessaires, la question étant complexe. Un éminent musicographe l'a tentée et n'en a point tiré toutes les conclusions que nous eussions été en droit d'attendre. Sully Prudhomme, en esprit consciencieux, sent qu'il s'aventure sur un terrain étranger à sa compétence, et il se hâte de revenir sur un sujet qui lui est plus familier ; il envisage à nouveau la Phonétique. Là ses constatations sont loin d'être sans intérêt. En effet, il marque avec justesse, dans tout son vocal, des variations d'intensité, de hauteur et de timbre parfaitement réelles qui « occupent des positions successives sur la trajectoire du temps écoulé et des divisions

qui se déplacent plus ou moins vite dans la mémoire, variations qui posent des jalons dans une succession, dans un mouvement ». En poète, Sully Prudhomme a bien senti que c'était là le rythme « mouvement phonique divisé en intervalles, jalonné par des variations dans la qualité du son ». Toutefois, n'est-il pas quelque peu osé d'affirmer que chaque intervalle s'annonce d'avance à l'oreille avec sa mesure, se faisant ainsi comme attendre d'elle ? Car il est vrai que la voix dans le débit semble s'accumuler sur les syllabes fortes, pour glisser sur les faibles ; mais le mouvement passionnel communique-t-il à la voix cet essor, dont elle disposera au début de chaque nouvel intervalle du rythme ? Question assez indifférente en somme, mais qui prend de l'importance, aussitôt que l'on s'aperçoit que le Poète va désormais quitter la méthode expérimentale et choisir une voie singulière où il se verra obligé de confondre des ordres divers.

Jusque-là, en effet, tout le monde est d'accord, car les faits parlent d'eux-mêmes. Il n'en est pas de même des raisons..... Sully Prudhomme n'hésite donc pas à transporter le débat sur ce terrain mouvant de la durée. Ignore-t-il les dangers de ce terme, toutes les équivoques que cache le mot « durée » et qu'a si finement remarquées M. Bergson, mais qu'avait déjà signalées J. M. Guyau ? Cela semble un peu étrange. Admettons néanmoins avec le Poète cette « durée ». Qu'est-ce qui va donc prédéterminer la durée de chaque intervalle ? Suivant l'opinion de Sully Prudhomme, ce sera le souvenir de la « durée du précédent ». La régularisation introduite par le rythme du vers portera donc sur la régularisation de « durée » que le rythme de prose, comme le langage parlé supporte assez inégales, variées et diverses.

Quels seront les éléments de cette « durée » et la durée en suppose-t-elle même de communs ? Le Poète les cherche et les reconnaît d'abord dans la

syllabe, puis dans les mots, et enfin dans les membres de phrase. Les syllabes, il les sait toutes différentes, puisqu'elles ne présentent à l'oreille ni égalité dans la durée, ni dans l'intensité. Dans les mots, l'on ne remarque que peu d'intermittence, mais des pauses se marquent dans les membres de phrases. Il faudra que la voix se répartisse aussi également que possible sur ces éléments variables. Aussi appuiera-t-elle sur une syllabe forte que suivra toujours un repos ou silence, dans les cas qu'il précise, autres que le cas de l'e muet. Retenons ce fait que la syllabe paraît à Sully Prudhomme fournir, à titre d'élément irréductible du langage, une division naturelle à la durée « parce que, écrit-il, ce qui dure plus ou moins, c'est l'émission du son de la voix, dont chacune représente une syllabe ». Or, la Phonétique expérimentale démontre que la syllabe n'est pas une émission simple, mais après avoir signalé l'erreur <sup>(1)</sup>, nous pouvons, sans nous appesantir sur elle, poursuivre notre analyse.

Pourtant le Poète sait la syllabe variable. Aussi affirme-t-il qu'aucune syllabe ne saurait servir d'unité de temps et qu'il faut chercher autre chose. Nous allons savoir si, dans cette autre chose, cette limite de temps, la syllabe, à laquelle le poète dénie tout droit, ne va pas, sans qu'il s'en doute peut-être, jouer un certain rôle. Or, Sully Prudhomme ayant admis l'idée de régularité, comme premier critérium, va se trouver fatalement conduit à faire usage de la notion de mesure, et il propose une hypothèse historique de l'origine du vers. Comment purent agir les vieux poètes qui tâchèrent de concilier l'irrégularité du rythme de prose avec la régularité que comporte à ses yeux tout idéal de perfectionnement poétique ? Le Poète n'hésite pas à imaginer un compromis. Il pense que les créateurs « de la

---

(1) Cf. de Michel Grammont : *Le Vers Français* ; et de Robert de Souza : *Le Rythme poétique et le Rythme en français*.



phonétique du vers », quand ils s'avisèrent de transformer la prose, renoncèrent à régulariser toutes les périodes et qu'ils respectèrent en partie ces périodes, les laissant se grouper spontanément, mais dans des cadres fixes, dans des périodes plus amples de rythme régulier et à cette seule condition que les finales fortes de ces groupes primitifs soient tenues de coïncider avec les temps forts du rythme régulier, coïncidence qui détermina obligatoirement la place de la césure et de la rime. Sully Prudhomme remarque d'ailleurs que les hémistiches ont une tendance à se régulariser entre eux sans y parvenir jamais tout à fait et qu'une telle tendance embellit le vers qui y gagne de la variété dans son unité. Cette hypothèse rendrait peut-être compte de l'origine de l'hémistiche et de la rime, si elle était seulement admissible. Malheureusement, elle ne l'est point. La prose n'a point engendré le vers, mais le vers la prose, comme en témoignent tous les monuments des littératures primitives et qui sont tous des poèmes.

Le concept de régularité a conduit le poète à la notion de vers. C'est sur le vers, fondement du rythme poétique, qu'il va désormais développer ses analyses.

Il s'agissait, dans la pensée de Sully Prudhomme, de déterminer les caractères que l'oreille attribue au plaisir musical et le Poète admet ainsi que ce qui plaît à notre oreille « c'est surtout la nouveauté et le retour de ce qui déjà lui a plu ». Or, le rythme poétique parvient à domicilier ces deux principes de notre jouissance auditive, en tempérant le continuel changement de sons par une « constante balance du souvenir de leurs durées collectives dans la mémoire et partant, une synthèse compensatrice qui ne réclame à la perception esthétique, qu'un minimum d'effort ». Et il est très vrai que Sully Prudhomme, en poète, signale là un des caractères que notre perception

attribue au Rythme Poétique. Celui-ci engendre toujours, en effet, une impression de synthèse. Est-ce à dire que des égalités de durée en soient réellement la cause ? Je ne le crois pas et pour les raisons que j'exposerai par la suite. Suivons pour l'instant le poète dans les développements par lesquels il pense expliquer « que la loi du moindre effort » régit et domine toutes nos perceptions auditives, développements qui le conduisent à énoncer les lois suivantes : « Les impressions successives du dehors sur le nerf acoustique, si nombreuses qu'elles doivent être pour déterminer un son, ne rendent agréables la simultanéité ou le rapprochement de deux sons, qu'autant que leurs mesures numériques sont entre elles, dans un rapport facile à percevoir, simple par conséquent, comme en témoignent la gamme et le battement de la mesure ».

Et c'est sur cette loi que le Poète prétend s'appuyer pour défendre aux innovateurs toute réforme à tenter sur le vers Parnassien. Ainsi, le rythme régulier, celui dans lequel la durée de la période qui commence se règle sur la durée de la précédente que conserve la mémoire ou possède avec elle un commun diviseur, « a engendré le vers Parnassien par une décision instinctive de l'oreille : sa longueur d'abord, limitée par la commodité de la perception, et motivée par la puissance moyenne de la mémoire auditive, puis ses divisions restreignant dans le vers les périodes au nombre simple de deux ». Voilà que les fameux hémistiches se trouvent parfaitement justifiés, car le rythme régulier les incite à plaire spontanément par une comparaison facile. Sully Prudhomme s'est-il rendu compte des paralogismes qu'il effectuait pour arriver à de telles conclusions. C'est peu probable, avec la bonne foi et la conscience que nous lui savons. Du reste il persiste à déterminer encore une unité de temps qui lui permettra de « mesurer » les périodes du rythme régulier, les hémistiches, ou plutôt leurs « durées ». Détermination difficile,

car le Poète nous a prévenus que cette unité de temps ne pouvait être la syllabe. Sully Prudhomme la cherchera donc ailleurs et finira par la rencontrer dans un « diviseur commun des durées respectives » et ce sera la somme des durées syllabiques comprises dans « l'unité de mesure rythmique » qui seule sera constante. Pour ces raisons mêmes, la voix prouvera que les silences n'ajoutent ni n'ôtent rien aux durées puisque la voix, dit-il, après s'être fortement appuyée sur une syllabe, passera plus rapidement qu'elle ne l'eût fait, sans cet appui, sur les syllabes suivantes. L'exemple que le Poète pense trouver dans le fameux vers de Racine, composé de monosyllabes, le trahit sans qu'il s'en doute.

Mais il n'importe, — Sully Prudhomme se croit désormais en mesure d'énoncer trois lois nouvelles qui dérivent de la loi du moindre effort, lois qui, à son avis, ont réglé l'évolution du vers français et déterminé de toute nécessité les places de la césure et de la rime. Encore que ces lois ne nous paraissent pas revêtir l'importance que leur attribuait le Poète, ce serait il me semble, trahir sa pensée que de ne pas les énoncer après lui.

Première loi : « Les durées respectives des hémistiches sont entre elles dans le même rapport que les nombres respectifs de syllabes dont ils sont composés, de sorte qu'on ne pourrait pas, dans un vers, supprimer une de celles-ci et en reporter la durée sur les suivants, substituer par exemple une syllabe forte à deux faibles, en ajoutant à la seconde la durée de la première. Inversement on ne pourrait non plus substituer deux syllabes faibles à une forte. La raison de cette loi c'est que la proportion fixe des nombres d'émissions de voix est une condition essentielle de la jouissance auditive au même titre que la proportion fixe de leurs durées collectives dans les hémistiches : l'oreille aime la mesure dans la répétition comme dans la durée et ne sacrifie pas l'une à l'autre ».

Deuxième loi : « Dans les vers d'un nombre pair de syllabes assez longs pour comporter un rythme régulier, la césure partage le vers de manière que les deux nombres respectifs de syllabes afférents aux hémistiches aient un commun diviseur, et l'unité de mesure du rythme est déterminée par le plus grand commun diviseur de ces deux nombres ». Et il ajoute une remarque vraie, mais point du tout pour les raisons qu'il lui suppose : « Moins le vers compte de syllabes, plus l'unité de durée rythmique est censément discernable pour l'oreille ».

Et, enfin, une troisième loi : « Dans les vers d'un nombre impair de syllabes, la césure se place de manière à répartir les syllabes du vers le moins inégalement possible entre les deux hémistiches. Ce qui la détermine, c'est donc le plus grand commun diviseur approximatif entre ces deux nombres, celui qui laisse le moindre reste. Or, ce reste, l'ouïe l'utilise instinctivement pour résoudre en symétrie l'inégalité rythmique. A cet effet, une syllabe qui le représente est isolée par la diction au milieu du vers entre deux syllabes de valeurs différentes de la sienne, de manière que les deux autres durées soient égales de part et d'autre. Ainsi, dans la versification, le rythme irrégulier est rendu symétrique, ce qui le rapproche le plus possible de la régularité, conformément à la loi du moindre effort ».

Il me paraît inutile de suivre Sully Prudhomme dans l'analyse des exemples qu'il propose comme vérification à ces trois lois en étudiant simplement la position de la césure dans des vers de douze, dix, huit, six, quatre, trois, cinq, sept, neuf, onze et treize syllabes. Je ne serais pas d'accord avec le Poète sur la diction qu'il marque de ces vers et partant, sur la valeur des césures qu'il apprécie ; et je crois du reste qu'il vaut mieux signaler les divers paralogismes que suppose le simple énoncé de ces lois. Ces divers paralogismes transparaissent jusque dans la conclusion qu'il



donne à son petit travail en faisant un nouveau retour de méditation sur l'origine des versifications. Là, Sully Prudhomme suppose que nos pères ont simplement « organisé ce plaisir que l'oreille découvrait d'instinct dans tout rythme régulier, par une répétition de ce rythme régulier et que cette répétition engendre fatalement des vers d'un certain nombre de syllabes fixe ». Cependant, il demeure évident pour Sully Prudhomme lui-même, que tout rythme régulier comporte des périodes de rythme irrégulier et que c'est justement dans ce fait-là que consiste l'innovation romantique que le Poète admire tant chez Victor Hugo. Or, Sully Prudhomme, après avoir fondé toute sa thèse sur la vertu du rythme régulier, se trouve un peu embarrassé pour expliquer le charme certain qu'engendrent ces périodes de rythme irrégulier et quand il nous dit que de telles périodes plaisent par contrastes, ne confond-il pas une explication avec une constatation ? Ses analyses sur le rejet et l'enjambement ne nous induiraient pas à une conscience beaucoup plus claire, et nous ne pouvons guère que regretter que Sully Prudhomme ne se soit pas senti la compétence suffisante de linguiste et de musicien pour étudier le rythme poétique dans des « suites », de vers, dans la strophe, où des harmonies diverses parviennent cependant à s'accorder parfaitement entre elles ; qu'il se soit jugé trop peu versé dans la connaissance du Provençal, pour parler du poème non rimé de Frédéric Mistral, « Le Rhône » ; qu'il n'ait pas même envisagé le rapport qui pouvait exister entre notre rythme poétique et le rythme poétique sur lequel se basent les versifications étrangères. C'est dans un semblable élargissement, cependant nécessaire, que sa thèse fût apparue toute embarrassée d'erreurs et de contradictions.

Essayons donc, pour notre compte, de nous expliquer à nous-mêmes les raisons des confusions

commises, au cours d'une semblable doctrine, par un poète que nous savons aussi noble que consciencieux. Ces erreurs et ces paralogismes se répartissent assez aisément en des groupes faciles à isoler et dont la méditation ne sera certainement pas inutile à celui qui cherche à se faire une opinion sur la méthode à suivre dans les recherches touchant au Rythme. Et nous dégageons tout d'abord ainsi dans la doctrine de Sully Prudhomme, les erreurs qui furent la conséquence des circonstances dans lesquelles elles furent exprimées et aussi les erreurs qui proviennent directement du tempérament que nous savons avoir été celui du Poète, enfin les erreurs engendrées par les concepts faux qui l'ont guidé.

Si nous situons en effet « Le Testament Poétique » au milieu des événements contemporains, nous ne pouvons oublier qu'il reste une œuvre de polémique. Sully Prudhomme, effrayé des innovations symbolistes, écrit une défense du vers français, dirigée contre ceux-là qui osèrent, comme l'avait dit Mallarmé, « toucher au vers ». Si le Poète n'avait pas été cet esprit sérieux et méditatif que nous savons qu'il fut, sa polémique eût été moins scientifique et plus verbale, elle n'eût pas eu plus d'intérêt que les plates défenses que l'on opposait au vers libre, des querelles toujours pendantes et toujours vaines pour celui qui n'a point entendu le sens des paroles d'un maître du vers libre, qui après avoir écrit, au temps de ses débuts, cette affirmation évidente : — le vers est libre — parvenu à sa pleine possession de son génie et de son art, écrivit cette autre : — Il n'y a pas de vers libre, le vers libre est une conquête morale. Aussi le travail de Sully Prudhomme se ressent-il d'une position défectueuse du problème. Il oppose à ce qui l'irrite, cette forme à laquelle il est habitué, et qu'il s' imagine à tort être la cause de tant de chefs-d'œuvres, alors qu'elle n'en est que la conséquence ; il cherche une loi à ce vers traditionnel qu'il défend contre le vers libre, sans

se douter que l'une comme l'autre forme ne peuvent que dériver, si elles sont réelles, des mêmes lois. Regrettons cependant que M. Adolphe Boscot, qui dans la *Revue de Paris* lui donne la réplique, en défendant les innovateurs symbolistes, n'ait point répondu à Sully Prudhomme par des arguments du même ordre que ces arguments-là sur lesquels il s'appuyait. L'intelligence même compréhensive et l'esprit même brillant ne sauraient s'opposer à des arguments d'apparence scientifique. Et, à cause de cela, Sully Prudhomme put écrire, en toute conscience, que l'on n'infirmait en rien ses conclusions.

Cependant, comme la question se fût éclairée, si l'on avait dénoncé au Poète les gros paralogismes que dissimulait mal son raisonnement, si l'on avait critiqué sous ses yeux ces concepts de symétrie, de régularité, sur lesquels se fondait sa théorie et que sa forme d'esprit, timide au fond et routinière, acceptait, inconsciemment peut-être, comme des articles de foi ! Qu'eût objecté Sully Prudhomme si on lui avait démontré que cette symétrie, qu'il envisageait comme la suprême qualité d'un art, n'était qu'une fausse idée édiflée sur la perception de l'équilibre, un concept mort, substitué à une perception vitale et vivante ; si on lui avait prouvé qu'un art, que tout art meurt de symétrie, parce qu'une chose symétrique n'est pas forcément perçue comme symétrique et que c'est la perception qui importe, comme l'enseignent au surplus toutes les leçons de l'art grec et aussi de notre art classique français ? Il eût été assez grand, sans aucun doute, pour s'en convaincre. Et si on lui avait objecté encore qu'il n'y a pas plus de régularité possible que de symétrie réelle, que la vie, perpétuellement variable et variée, répugne à l'idée de régularité comme à une contradiction interne ? Peut-on imaginer une régularité quelconque, appliquée à de la qualité ? Il y a là une erreur, semblable à celle qu'implique l'idée de symétrie. Comme celle-ci n'a de raison d'être que

si elle concerne des équilibres, celle-là perd toute signification si elle ne s'applique à une ordonnance, c'est-à-dire à des rapports convenables et hiérarchiques. Le rythme toujours ordonné et ordonnateur ne peut être régulier absolument, car ce serait contradictoire. Si le rythme poétique semble plus régulier que le rythme de prose, c'est qu'il obéit à une ordonnance plus facilement perceptible et plus simple, où « les ordres du chant », suivant la splendide expression de M. Charles Maurras, parlent directement à notre sensibilité. Remarque si peu nouvelle que les Anciens, avant nous, l'avaient déjà signalée. Il faut toujours traduire le mot régulier pour eux par son sens réaliste d'ordonnance, sous peine de ne plus trouver de signification, non seulement aux écrits des rythmiciciens comme Aristoxène, mais des esthéticiens même comme Aristote. Il est malheureusement trop évident que Sully Prudhomme ne l'a point fait et que d'un faux concept engendré par un terme impropre, nombre de conclusions fausses ont découlé de notations justes souvent.

Nous nous en apercevrons davantage encore, si nous délaissons la symétrie et la régularité pour examiner la matière même, que le poète tâche de rendre symétrique en la régularisant. Cette matière est le langage ou plutôt un élément seul de ce langage, sa durée. Matière fluente et difficile à analyser s'il en fût, et que Sully Prudhomme envisage de façon un peu trop simpliste. Sans doute, il est clair que l'acte qui s'exerce dans le temps a une durée et que cette durée est justement ce que nous percevons psychologiquement de l'acte. Toute syllabe en tant qu'acte, c'est-à-dire émission de son vocal, a donc réellement une durée. Mais s'ensuit-il que la durée soit mesurable autrement que psychologiquement, que l'idée de durée mesurable ne soit pas contradictoire encore et que ce que l'on peut mesurer dans une durée, ce soit son « temps » et nullement les variations qualitatives auxquelles elle doit précisément de durer ? Cette distinction,



le Poète n'a point songé à l'établir et tout son raisonnement fatalement s'en ressentira, car c'est sur une possibilité de mesure des durées diverses qu'il va appuyer sa théorie entière.

Sans doute, Sully Prudhomme fut à la fois trop averti et trop consciencieux pour bâtir son système sur l'absurdité parnassienne de l'égalité des syllabes. Connaît-il les railleries que Michel Psellus décochait dès le XI<sup>e</sup> siècle à ces grammairiens qui prétendaient appuyer un système de versification quelconque sur la syllabe ? Mais Francis Vielé-Griffin, sous le masque de Toussaint des Mornes, n'avait-il pas soutenu que le vrai vers parnassien ne pouvait avoir lieu qu'en volapuk ? Sully Prudhomme sait donc et sent donc en poète que les syllabes, même en français, sont tantôt toniques, tantôt atones, et il fonde son système sur une régularisation des durées, durées non pas d'unités nécessairement inégales comme les syllabes, mais sur des durées de groupes dont les unités plus larges deviennent des constantes. Mais pour obtenir un semblable résultat, il doit fatalement faire intervenir une théorie des nombres et de leurs rapports. Or, le nombre en pareille matière peut-il acquérir une signification quelconque ? Le nombre ne suppose-t-il pas l'identité de nature des objets à nombrer. Il était sans prise sur la syllabe, il est sans prise aussi sur la « durée », perpétuelle variation qualitative. Sully Prudhomme abuse ici du langage mathématique qui n'a que faire, comme l'avaient fait avant lui Pythagore, que réfuta Aristocène de Tarente et, à l'imitation de Pythagore, St-Augustin. Or, le disciple que St-Augustin nous montre dans son *De Musica*, suivant avec difficulté les raisonnements abstraits de son Maître, prouve à son Maître, à tout instant, que la réalité ne se plie pas à sa rêverie mathématique et qu'il n'explique rien parce qu'il ne tient aucun compte de cette perception sensible qui est l'essentiel. B. Jullien, dans sa « Thèse supplémentaire sur la Métrique ancienne » (Paris, Hachette, 1861), nous a

donné d'admirables analyses de tous ces passages auxquels je ne saurais que renvoyer. La durée, comme l'a prouvé M. Bergson, échappe à la mesure et partant, au nombre. Ce que l'on parvient à mesurer dans la durée, « c'est tout au plus le temps », bref une longueur et de l'espace encore, mais le phénomène réel lui échappe, le nombre n'exerce nulle prise sur la perception qui est ici l'essentiel. Aucun nombre n'est perceptible directement sans dissimulation qualitative. L'alexandrin est-il perçu en tant que vers de douze syllabes successives et semblables, ou le percevons-nous comme une suite dissemblable et dissimilable de groupes de deux, trois ou quatre syllabes groupées sous la puissance d'un accent fort qui donne sa qualité particulière au groupe, et qui nous apparaissent ainsi bien plus comme les éléments d'une somme que comme ses diviseurs ? Ce sera l'invariable réponse de l'oreille et du bon sens. Il est clair que, transporté dans le domaine de notre sensibilité, le nombre perd toute vertu et quiconque poursuit un travail avec une rigueur scientifique vraiment, doit se garder d'un semblable abus s'il veut laisser au nombre son caractère intrinsèque et ne pas donner trop d'importance à un jeu subtil mais vain. Le nombre ne saurait avoir d'autre prise que sur le temps et par le temps sur la « mesure » qui est une sorte de transposition, de traduction du rythme vivant, non plus dans l'ordre de la durée perceptible, mais dans l'ordre du temps intelligible. Or, Sully Prudhomme établit entre le rythme et la mesure des confusions constantes. Les dissociations nécessaires sont, je le reconnais, délicates, mais comme il est regrettable cependant que le Poète ne s'y soit point attardé !

Eh bien ! même avant de nous livrer à des méditations sur la nature de la mesure et ses rapports avec le rythme, nous pouvons affirmer qu'à l'encontre du système de Sully Prudhomme, la mesure elle-même n'est point perçue en tant que nombre diviseur d'un temps idéal, mais en tant

que durée qualitative. Et la raison en trouve sa cause dans la nature même de notre sensibilité et de nos perceptions psychologiques. Le plus illustre de nos hommes de science contemporains, Henri Poincaré, ne l'affirmait-il pas implicitement quand il écrivait, avec la netteté qui le caractérise, dans « La Science et l'Hypothèse » (Fig. III) : « Il n'y a pas de temps absolu. Dire que deux durées sont égales, c'est énoncer une assertion qui n'a par elle-même aucun sens et qui ne peut en acquérir que par convention ». Et encore : « Nous n'avons ni perception de l'égalité, ni perception de la simultanéité comme le montrent les philosophes ». Aussi, reprenant à son compte les expériences par lesquelles Fechner avait pensé établir sa loi de psychophysologie, Henri Poincaré les traduit symboliquement par cette formule :

$$A = B \quad B = C \quad C > A.$$

qui fait ressortir clairement combien notre perception du continu physique reste illogique, et partant étrangère au domaine mathématique, puisque notre sensibilité ne peut percevoir que des inégalités et, qui plus est, des inégalités suffisantes.

Que conclure donc d'une simple énumération des erreurs de méthode commises par un beau poète que nous savons aussi sérieux que consciencieux. Ni les principes généraux qu'il énonce, tels que « le principe du moindre effort », ni même les lois particulières qu'il croit voir dériver de ces principes ne sont fausses, car elles sont surtout des constatations, alors que les causes auxquelles il les attribue restent absolument vaines et se désistent devant une analyse attentive. Il est certain que le rythme poétique inspire à notre sensibilité une perception plus facile et qu'il lui plaît justement aussi à cause de cela. Il est clair que les groupes en lesquels se fragmente tout rythme poétique conservent entre eux un élément com-

mun qui n'est ni leur durée, ni le nombre qui organise leur mesure. Ne serait-il pas très possible de supposer que c'est une certaine ordonnance dans la variation qualitative de la durée, variation perceptible qui dessine des physionomies perceptibles encore, des pieds rythmiques de même nature et, en fin de compte, un neume ordonnateur ? Des ressemblances parfaitement saisissables s'établiraient ainsi dans la dissemblance qui est le premier élément que peut percevoir notre sensibilité. Une harmonie se poursuivrait ainsi des lois de notre sensibilité aux lois de la musique et au rythme, dont le premier caractère serait d'être à la fois réelle et universelle. Nos vieilles habitudes intellectuelles n'auraient pas à faire un grave effort. Sans doute quelques concepts, enfants de routines hâtives ou légères, auraient-ils à s'écrouler ou à se muer en d'autres, plus réalistes. Aurons-nous à les regretter vivement, elles qui ont conduit un poète tel que Sully Prudhomme à des impasses douloureuses, si nous voyons disparaître avec elles toutes ces contradictions qui, dans l'ordre intellectuel lui-même, s'opposent à l'édification puis à la progression de toute science toujours logique ?

JEAN DE COURS.





# SAINTE GENEVIÈVE

---

## II

Après trois jours d'extase où la chair s'engourdit,  
trois jours pour célébrer les fiançailles  
de la vierge promise à l'Amour infini,  
Geneviève à la ville  
Reprit sa simple vie  
de bergère  
qui veille au bercail  
de l'évêque Saint-Denys.

Fidèle à la ferveur qui la domine,  
le visage nimbé d'une clarté divine,  
à tous ceux qui souffrent en leur corps ou leur cœur,  
Elle va, comme une grande sœur  
et sur leurs maux ou leurs douleurs  
Elle verse le baume de sa douceur.  
Son geste semble alors s'allonger vers le ciel  
et porter sa prière.

Elle va, le matin, dès que le ciel blanchit,  
prendre et manger le pain de vie  
à la table de Dieu.  
Et quand auprès des malheureux  
Elle a fait rayonner sa grâce —

lasse,  
n'en pouvant plus  
de sa pitié inassouvie,  
— sur la dalle elle tombe à genoux  
et devant Christ en croix, pendant des heures  
prie et pleure.  
Ses larmes ont creusé des sillons dans la pierre  
et le silence s'emplit  
de sa prière.

\* \* \*

La cité se repose  
et s'il en est qui veillent  
derrière les fenêtres closes  
Qui le saura ?

On n'entend pas de bruit ;  
les bateliers sommeillent...  
Mais soudain dans la nuit  
quelle est cette voix ?

Les chœurs de Séraphins  
au rythme des ételles  
font-ils de cantiques divins  
vibrer l'air de minuit ?

D'où viennent ces traits de lumière  
dont la blancheur se mêle  
aux rayons bleus du clair de lune ?

Ange ou démon, ou l'un ou l'une,  
qui veille et chante au tard de nuit  
sur la cité ?

\* \* \*

## **ant de la Toussaint**

**Comme cette nuit est tranquille !**

**Le fleuve enrôle son anneau  
autour de l'île.**

**L'eau lente clapote contre les berges,  
des lueurs bougent sur les flots.**

**Le Fleuve veille  
et le rythme perpétuel de ses ondes  
nous berce  
au calme de la vie éternelle  
et s'harmonise à mon désir.**

**J'écoute la berceuse et je veille :  
je veille aussi  
et je suis seule et face à face  
avec Vous, mon Seigneur et mon Dieu !  
et je ploie devant vous mon orgueil  
et je vous demande la grâce  
de regarder ce monde sans effroi  
et d'exalter aux œuvres  
la pitié de mon cœur.**

**Ah ! puisse cette nuit fortifier mon espoir,  
puisse, au clair de lune, s'éclairer la voie  
dans les desseins de Votre Amour !**

**En vous seul, ô Jésus ! je mets mon attente.**

**Comme cette nuit est tranquille !**

**Saint-Jean-le-Rond découpe sa coupole  
sur le firmament aux fleurs d'or,**

vers lesquelles s'envolent  
— à l'heure où l'ombre s'approfondit —  
les oraisons des âmes retrouvées,  
Seigneur ! pendant le jour.

Sur les fronts ondoyés le somme est descendu,  
portant la paix aux ailes closes.

Et cependant, la souffrance, ô Jésus !  
la misère qui use  
avec toute la horde d'affres et de blasphèmes,  
hôtesse invisible  
est entrée sous les toits.  
Son haleine fétide empeste les masurès...  
Et là-bas,  
dans les camps où meurent les soldats,  
la foi souvent meurt aussi.  
La haine tue  
avec sa faux qui fauche les âmes...

Hélas ! grand Dieu, ces maux sont-ils si nécessaires  
qu'ils aillent contre nos prières  
et que Votre Amour même ne s'en émeuve ?

La Croix de Votre Fils projette, cette nuit,  
devant la Lune veuve,  
sa grande ombre rougie par la pourpre royale  
et par le sang du sacrifice.

Sur la route du Ciel, Saint-Martin à cheval  
mène l'arroi de l'amour à la gloire,  
et sur la cité Saint-Denys  
a penché son beau front d'Athénien.

Ils sont là tous



ceux-là qui vous servirent bien :  
Seigneurs ou serfs, ceux qui n'eurent pas honte,  
au milieu des laideurs et de la lâcheté,  
— eux ! les amants de la Beauté ! —  
de célébrer la vie en votre nom ;  
qui mirent leur honneur au bel espoir  
et qui allèrent à la mort la tête haute  
et le cœur pur.

Le grand bonheur harmonieux  
— à cette ronde solennelle  
que le Chœur mystique accompagne —  
Musique et danse, rythmes des âmes,  
enchante mon Désir pieux.

Mes prières à tire-d'ailes  
s'envolent vers le Banquet des Saints  
que préside la Vierge Marie,  
les pieds sur la lune,  
appuyée à son divin Fils.

Reine du Ciel ! mon cœur est ébloui.  
Je tends vers Vous mes deux mains jointes :  
Consolatrice des affligés,  
Asile de nos infortunes,  
Bonne mère, mère douloureuse !  
Plaignez les âmes trop meurtries  
qui se révoltent.  
Mère, écoutez là-bas les plaintes  
de vos enfants malades qui ne peuvent dormir.

Si je pouvais avoir le pouvoir d'assouvir  
cette pitié que vous m'avez donnée !...  
Ah ! donner et guérir...

Maïs tout à coup ma tête se trouble...

En un éclair,  
par le ciel entr'ouvert,  
dans la lumière sans ombre, j'ai vu  
autour du trône se réjouir une foule  
qui se pressait  
comme les moutons sur la montagne.

J'écoutais les hymnes de ce peuple en liesse, —  
voix claire comme un rire,  
belle de l'unanime joie.

— Je voyais les justes vêtus de clarté,  
ceux d'hier et de demain,  
les plus belles fleurs du jardin d'Eden,  
épanouies à l'éternel été.

Leurs regards étaient pleins d'amour  
et leur allure était calme.

Sur le monde brille la Triple Flamme  
de l'Esprit  
qui rayonne sur les sept jours.

Alors deux bras virils m'ont saisie  
et je me suis sentie  
transportée au plus haut d'un nuage.  
En bas, voilà la terre et ses orages ;  
mais Saint-Martin de Tours,  
grave, près de moi, me garde du vertige.

Et j'ai vu se confondre les âges  
au carrefour de l'Eternité.

Les Géants de l'antique Cité,  
qui connurent l'ivresse  
et l'amertume du désir au goût des lèvres

des filles d'Eve,  
un jour tentèrent de violer le Mystère.  
Ils blasphémèrent, haineux et fous,  
et insultèrent au maître du Tonnerre...  
Et ce jour là, l'enfer apparut sur la Terre ;  
et j'ai vu de partout accourir des foules  
et se presser au carnage  
les hommes de partout.

Car ils n'avaient pas su  
garder la flamme du sacrifice,  
spontanément jaillie  
contre le ciel pesant et noir,  
un soir,  
dans l'incantation d'Abel.  
— O poète ! comme ta voix était belle !  
Elle s'élevait rythmée et claire ;  
mais tes brebis, berger, mieux que tes frères,  
semblaient comprendre ta prière :  
le Feu sacré lovait en elle.  
Tes hymnes charmaient le soleil...

Les autres, derrière Caïn,  
ils écoutaient, la haine au cœur, jaloux ;  
et pour étouffer cette voix qui chante  
et qui les trouble et qui les hante,  
— et pour voler le feu de branches  
qu'elle ranime trois fois le jour —  
les hommes mauvais ont tué Abel !

Et la flamme s'est éteinte sous l'eau du ciel.

Et les peuples ont changé de climats.  
Du nord au sud, de l'est à l'ouest, tous,  
de toutes couleurs et de toutes races,

à la ruée du sang et de l'or,  
ils ont foncé comme les oiseaux rapaces,  
semant la mort,  
trouvant la mort  
impie.

Cependant, au dessus du carnage et des ruines,  
monte encore la voix des Saints et des Poètes  
qui chante et prie  
et qui porte la vie.

Voire en pleine lumière la Vie est apparue,  
bonne à tous ceux qui l'ont reçue,  
et claire et belle,  
la Vie éternelle !  
En ce temps-là son Verbe a retenti  
ouvrant la voie d'amour au monde.

Entre les épines des ronces,  
au jour se sont épanouis  
la rose rouge couleur de sang,  
la tendre violette et le lys !

Hélas ! des hommes sourds à l'espoir  
— en goût de proie —  
n'ont pas cueilli la fleur de Vie.

Et par le monde,  
des quatre vents de l'horizon  
tous les peuples se sont levés  
et les campagnes des Gaules bruissent  
du mouvement lourd des armées.

Et dans l'air les cloches se sont mises à sonner.



Saint-Martin

chevauchant par la Loire et la Seine,  
avec mon âme en croupe, à perdre haleine,  
me montre se lever sur les bords des chemins,  
à travers l'aube pâle,  
les tours des cathédrales.

La lune éclaire au loin le mont Lutèce  
où s'arrête mon âme.

Et je suis seule encore et je pleure  
mais sans tristesse  
et l'espoir brille entre mes larmes  
avec l'amour.

Le fleuve coule  
suivant le rythme de mon cœur...

Comme cette nuit est tranquille !

CHARLES COUSIN



# MYSTICISME ET POÉSIE

---

(A propos de deux articles de M. Jules de Gaultier).

---

Penseur sensible continuellement replié sur sa vie intérieure, ainsi que le représente un beau portrait de M<sup>me</sup> Elsin de Sainte-Luce, on sait que M. Jules de Gaultier propose à nos méditations, sous le nom de bovarysme, une doctrine idéaliste basée sur la vertu créatrice de l'imagination et opposant la joie de vibrer à tous les spectacles de l'univers à l'effort des morales pour trouver le bonheur dans l'identité absolue, qui est le néant.

Quoique l'on pense de cette philosophie, sous quelque angle que l'on envisage les problèmes métaphysiques et moraux, on ne saurait rester indifférent aux pénétrantes analyses du sentiment poétique et du fait mystique que nous offrent deux articles de ce bel écrivain, « *Qu'il n'y a pas de poésie pure* » (Mercure de France, 1<sup>er</sup> novembre 1926) et « *une Philosophie du Mystère* » (Mercure de France, 1<sup>er</sup> mars 1927), précisant un chapitre de « *La Vie mystique de la Nature* (1) » consacré au « lyrisme en tant que rythme de reprise ».

M. l'abbé Bremond ayant, au cours d'une controverse célèbre, considéré la poésie pure comme un acheminement vers la prière, comme une incantation mystérieuse participant de la grâce divine, M. Jules de Gaultier s'est attaché à démontrer que nous ne pouvons rien concevoir à l'état pur, pas même la poésie, et que celle-ci, expression du mys-

---

(1) Paris. Grès, éditeur, 1924.

tère qui est en nous, qui est nous-même, n'offre pourtant pas un caractère surnaturel.

« En philosophie, il n'y a rien, explique-t-il, en dehors de l'expérience métaphysique, qui est l'expression dynamique du Tout » ; or l'expérience ne peut recevoir sa réalité d'ailleurs : il lui faut la fabriquer elle-même. D'où ce rythme de marée évoqué dans *La Vie mystique de la Nature* : « entre deux falaises d'ombre un abîme de lumière, qui, selon le double rythme d'un flux et d'un reflux, se dilate et se contracte dans le mouvement de division de l'existence avec elle-même. Rythme de connaissance quand les bords de l'abîme s'écartent », pour s'objectiver et s'éclairer, rythme dyonisiaque d'échange lorsque, les liens oubliés se resserrant pour dissiper l'illusion de la transcendance, « les deux bords du gouffre sont si proches que les ombres qui y sont groupées, soulevées par l'élan de la joie orgiaque, bondissent par-dessus l'étroite fissure d'où ne filtre plus qu'un rayon étouffé de lumière. Ainsi se composent de nouvelles équipes pour de nouvelles aventures parmi de nouveaux paysages. Ainsi seront possibles de nouveaux états de connaissances quand, de nouveau, se dilatera l'abîme de lumière ».

Dans ces conditions, qu'est-ce que le mysticisme, sinon « une reconnaissance », sinon « la découverte de la relation qui unit entre eux des phénomènes en apparence très éloignés les uns des autres, et leur révèle, sous le masque de la différence qui continue de les distinguer, leur identité » ?

Mais le mysticisme religieux n'est conscient que dans sa phase préliminaire, « alors que les deux bords de l'abîme lumineux ne se sont pas encore rejoints » ; lorsque son extase est complète, elle échappe à l'intelligence et sombre dans l'inconscience en détruisant à la fois les deux éléments de la connaissance : le moi et le non moi.

Lorsque nous recherchons au contraire dans la communion avec la nature une sorte de rajeunissement, cet anéantissement ne se produit pas,



parce que la confusion n'est pas complète entre l'inconscience du paysage et notre expérience, lourde des états de conscience les plus complexes et les plus abstraits.

De même l'art et la poésie saisissent, dans son rythme immanent, l'identité essentielle du sujet et de l'objet, sans porter atteinte à l'existence de l'un et de l'autre.

« C'est la vertu de tous les arts d'engendrer une matière en laquelle l'émotion humaine sous ses aspects plus ou moins dépouillés, plus ou moins filtrés par la connaissance, doit être transsubstantiée. Tout art fait apparaître le même dans l'autre. Tel est le mystère. L'art fait que l'homme y participe. Il ne le dévoile que pour, du même geste, tirer de sa propre substance et tisser la soie d'un nouveau voile. Il est la seule forme légitime de la mystique ».

De son côté, en dehors de toute considération philosophique et d'un point de vue plus chrétien, le noble et grave poète Francis Vielé-Griffin, dans un discours prononcé à la cérémonie commémorative de la mort d'Emile Verhaeren, rappelait qu'« en contraste du mystique qui s'essore au septième ciel et nous en revient chargé de visions indicibles, le Poète Pur, au rythme de son pas sur la route, du balancé de ses bras, du souffle de ses poumons, des battements de son cœur, ne transfigure que les visions de ses yeux, ne sublimise que les données de ses cinq sens, ne transpose en ses poèmes — comme le Dieu qui, lui-même, le créa du limon de la terre — ne transpose que cette matière maternelle en qui son sort d'homme a fondu son humanité » (1).

Cette importance du rythme sur laquelle M. Vielé-Griffin revient par ailleurs, M. Jules de Gaultier se garderait bien de la nier, qui voit dans l'effort du poète une tentative pour retrouver la spontanéité du cri à travers le mécanisme intellectuel

---

(1) *Le Thyrsé*, n° du 5 décembre 1926.

et figé du langage, et qui définit le lyrisme « un rythme de reprise », c'est-à-dire une sorte de Jouvence où se baigner pour retrouver la fraîcheur de la sensibilité primitive.

De tout ceci retenons que la poésie est toujours une transposition : le même dans l'autre, — ou, selon la formule de M. Jean Royère, une « catachrèse » ajoutant au sens convenu des mots une signification nouvelle, riche des émotions du poète, — une transposition dans laquelle l'esprit n'intervient qu'au service de la sensibilité, pour exprimer un état de communion entre l'individu et le monde extérieur.

Il n'y a pas, à proprement parler, de ligne de démarcation nette entre la poésie et la prose : tels poèmes en prose sont plus poétiques que tels vers redondants ou plats ; tel romancier associe à son récit de larges et ardentes envolées lyriques. Pourtant on peut, sans tomber dans le dogmatisme, poser en principe que la poésie prédomine là où la sensibilité l'emporte sur l'intelligence philosophique ou simplement analytique.

C'est sans doute pourquoi M. Jules de Gaultier reproche au poète scientifique René Ghil de tuer son inspiration en l'associant à la philosophie.

L'entreprise était certes téméraire, mais ce grand visionnaire a précisément évité l'écueil du didactisme, parce que l'élément intellectuel n'intervenait chez lui que pour ordonner et discipliner une sensibilité naturellement ample et forte en même temps que délicate et enveloppante.

Que René Ghil, poète épique, soit entré en conflit avec les symbolistes, purs lyriques, on ne saurait s'en étonner : il n'y a là qu'un nouvel épisode de la vieille rivalité mettant aux prises deux aspects de la poésie aussi légitimes l'un que l'autre.

Le lyrisme nous émeut sans doute plus directement, mais l'épopée regagne en cohésion et en ampleur ce qu'elle est susceptible de perdre en acuité. Il lui arrive d'ailleurs de n'être qu'un recueil de fragments lyriques spontanés et sub-

jectifs auxquels un dogme (religieux, patriotique ou scientifique) assure, après coup parfois, une homogénéité objective.

Si, d'autre part, nous envisageons le problème de la forme poétique, — puisqu'on emploie le mot « forme » pour qualifier ce en quoi s'incarnent les émotions les plus profondes, — nous retrouverions le même compromis entre la sensibilité impulsive et l'intelligence volontaire.

Que le poète s'abandonne sans contrainte au rythme de son inspiration, qu'il tienne à bénéficier de la cristallisation musicale et plastique imposée par les disciplines traditionnelles, qu'il préfère se créer lui-même de nouvelles normes, ou qu'il se contente d'assouplir à sa guise celles qu'il tient de ses aînés, qu'il manie le vers libre, le vers régulier, le rythme évoluant ou le vers libéré, peu importe, pourvu que son instrument lui permette d'exprimer le plus de lui-même à travers un chant harmonieux, d'équilibrer une intelligence nuancée en fonction d'une sensibilité qu'exaltent et le vertige de l'infini et la féerie universelle.

GEORGES JAMATI





# A PROPOS

## NOTES SUR LES LETTRES ET LES ARTS

---

**Philippe SOUPAULT : Les dernières nuits de Paris** (Calman-Lévy).

*Le meilleur, à mon avis, roman de Soupault, Les dernières nuits de Paris, réunissent toutes les qualités : poésie subtile, irisée, précieuse ou poignante, analyse, satire acerbe, sens aigu de l'inquiétude intérieure comme de l'aventure romanesque, descriptions, etc., que l'on trouvait moins complètes ou moins parfaites dans Le bon Apôtre, Un cœur d'or, A la dérive, En joue, Le Nègre... L'intrigue de ce dernier livre est habilement construite pour soutenir l'intérêt proprement romanesque en même temps que pour donner l'occasion d'une foule de morceaux lyriques ou pittoresques, de paysages où palpite l'âme même de la Nuit parisienne. Tout cela dans une atmosphère de fantaisie, de rêve, d'étrangeté et de mystère moins romantique que nervalienne, rimbaldienne, baudelairienne, poësque, et surtout très personnelle.*

**Georges GOYAU : Saint-Louis** (Nobles vies, Grandes œuvres), (Plon).

*L'histoire est en général le théâtre de toutes les horreurs, tous les crimes et toutes les immoralités. Il y a comme une antinomie entre le monde et la cité de Dieu, entre la politique et la morale. Contradictions graves et douloureuses, problèmes angoissants qu'il n'est pas toujours facile de résoudre dans la réalité. Machiavel les a observées et en a pris tellement son parti qu'il en vient à louer chez les chefs ce qui serait criminel chez les autres mortels ; conseils que les gouvernements se montrent très enclins à suivre. Pourtant Platon voulait que la philosophie inspirât les dirigeants de la cité. A sa suite et à celle de saint Augustin et des moralistes catho-*

liques, Thomas Morus et Erasme, réfutant le machiavélisme, voulurent que les lois de la morale éternelle s'appliquassent aux collectivités comme aux individus. Il y a au premier livre de l'Utopia, une scène aussi saisissante et pittoresque et moins fantaisiste que celle de Ruy Blas, où l'auteur stigmatise les conseils immoraux qui veulent s'imposer au gouvernement et à la diplomatie d'un prince, en l'espèce le roi de France.

L'intérêt principal d'une figure comme celle de saint Louis est précisément la solution que ce roi donna au problème dans sa teneur la plus extrême. Ce franciscain couronné réussit à mener harmonieusement la vie d'un moine et celle d'un roi. M. Goyau met bien en relief cette originalité de la physionomie de son héros : « la compénétration presque constante de ces deux vies, qui, chez un tempérament moins équilibré, eussent couru le risque de se gêner, de se heurter entre elles. » Ce livre est plein d'aperçus intéressants sur l'importance de Bouvines, le sacre de Reims, le rôle de Blanche de Castille, fille du vainqueur de Las Navas de Tolosa, cousine de l'empereur Otton et de Henri III d'Angleterre, belle-sœur d'Alphonse de Portugal, tante du roi de Jérusalem, épouse de Louis VIII, mère de saint Louis, sur la conception pour ainsi dire chevaleresque du péché mortel, sur les ordres mendiants, sur la politique extérieure morale, désintéressée et en fin de compte profitable d'un roi qui se refusait à pêcher en eau trouble, à faire des conquêtes injustes et voulait « mettre l'amour » même dans la diplomatie. Que cette attitude fût couronnée par le succès, rien d'étonnant ; l'important est de ne pas faire les choses à moitié, (comme la plupart des compromis actuels entre la politique idéaliste et celle de l'égoïsme sacré) ; finalement l'attitude vraiment morale apparaît comme étant aussi celle de l'intérêt bien entendu.

**LÉON PIERRE-QUINT : Après le Temps Retrouvé. Le comique et le mystère chez Proust (Kra). — Comment travaillait Proust. Bibliographie. Variantes. Lettres de Proust (Cahiers Libres).**

Léon Pierre-Quint est l'auteur du premier livre d'ensemble sur la vie et l'œuvre de Marcel Proust. Ce livre, qui reste le meilleur et le plus complet sur l'auteur du Temps Perdu et du Temps Retrouvé, ayant paru avant la publication de ce dernier ouvrage de Proust, Pierre-Quint a été amené à des réflexions nouvelles devant le monument enfin achevé, le panorama dont il avait enfin une vision d'ensemble.

D'autre part, il y a dans l'œuvre proustienne une telle richesse qu'on peut la considérer sous des angles nombreux et que chacun y trouve sa nourriture. Ainsi Pierre-Quint ne fut-il pas peu surpris de voir des jeunes gens de l'école ultra-anti-intellectualiste, partisans du pur inconscient irrationnel, admirer une sorte de mystique en Marcel Proust, analyste lucide. De même le psychologue bergsonien de la vie profonde est aussi un auteur comique. Il peut aussi bien voir les choses et les gens en surface et du dedans. L'intuition, l'introspection qu'il pousse à un degré génial, ne gêne aucunement son observation extérieure. Il exposera les gestes, les manies, les formules des Cambremer, des Charlus, des Françoise, avec autant de verve comique qu'il mettra de profondeur émouvante à dire les intermittences du cœur ou la richesse de sentiments que lui inspire le spectacle d'un rosier en fleurs ou d'Albertine endormie.

Ces deux études sur le comique et sur le mystère chez Proust feront partie sans doute d'une prochaine réédition de l'ouvrage de Léon Pierre-Quint.

La première met clairement en lumière les procédés comiques (expliqués selon la théorie bergsonienne) de Proust : depuis le vulgaire calembour, les transpositions, les parodies, jusqu'aux chassés-croisés, quiproquos, reconnaissances, etc...

La seconde, d'une composition moins rigoureuse, est pleine d'idées ingénieuses et de vues originales. A tel point qu'on perd parfois de vue le fond du sujet et l'idée profonde, essentielle, en un sens mystique, du Temps Retrouvé, cette étonnante méthode pour atteindre la durée pure en se servant de sensations banales (goût d'une madeleine, tintement d'une fourchette), exposée dans le dernier volume et qui donne la clef des précédents. Ce n'est pas du mysticisme au sens de sainte Thérèse ; mais c'est tout de même un effort pour atteindre en certains cas le noumène au delà des apparences. Pierre-Quint ne distingue pas assez nettement le vrai mysticisme de ce mysticisme inférieur et trouble des surréalistes. Il y a une mystique, comme une ivresse de la tête, du cœur et du ventre ou du bas-ventre. Apollon, Dionysos, Silène. Mysticisme ne signifie d'ailleurs pas nécessairement anti-intellectualisme.

E. D.

FRANCISCO CONTRERAS : *La Montagne ensorcelée* (Paris, Fasquelle, 1928).

*Chilien de naissance et français d'adoption, M. Francisco Contreras apporte le meilleur de ses traditions ancestrales à notre littérature, qu'il enrichit. Après La Ville Merveilleuse (1), où s'agitent, s'assemblent et se heurtent, prêtres, bourgeois et artisans dans une ville de l'Amérique du Sud, voici La Montagne ensorcelée, suite d'histoires réalistes et légendaires enchevêtrées dans la trame d'un roman, où se trouve enclose toute la vie de la montagne chilienne, la vie collective et les mœurs en même temps que la vie intérieure des individus, suggérée à travers l'arabesque des mythes et des rêves.*

*Ainsi conçu et réalisé, le roman rejoint le poème sur le plan de la transposition sensible et, sans rien sacrifier de ce qui lui appartient en propre, récit, dialogue, analyse psychologique, participe à la fois de l'épopée par l'évocation des foules, et du lyrisme par l'expression vivante des sentiments les plus intimes.*

*Vieux hommes cyniques ou rusés, jeunes gens fidèles ou volages, vieilles femmes criardes, jeunes filles romanesques et ardentes, montagnards et citadins, pauvres et riches, rustres grossiers et fins matois, tous vivent intensément d'une existence qui leur appartient bien en propre et dont le secret est révélé par leurs croyances et leurs craintes. Tous, dessinés d'un trait ferme et souple, évoluent avec tant d'aisance que l'intérêt de chaque portrait ne nous empêche jamais de nous attacher à l'ensemble. Sans y prendre garde, nous passons tout naturellement de la douceur à la violence, du recueillement à l'ironie, comme si la verve de la littérature picaresque s'alliait ici aux voluptueux mirages des Mille et une Nuits pour nous étreindre d'une poignante émotion.*

*Et sur tout cela, sur les combats féroces, les amours heureuses ou contrariées, sur les rêveries, les affections passionnées et les chagrins des enfants, sur les paysages d'arbres, de rocher, de torrents et de ciel, que l'auteur, coloriste sensible, associe à ses récits, plane la grande peur humaine, incarnation panthéistique du mystère qui pèse sur nous et que nous aimons tout en le redoutant.*

*Le livre entier baigne dans le surnaturel, qui met en valeur et prolonge le réalisme, dont il se dégage spontanément. Derrière le charme des ambiances et des idylles, M. Francisco Contreras, fidèle à l'esprit de sa race, cache tout un arsenal d'angoisses, d'horreurs et de haines, qu'il démasque soudain pour nous plon-*

---

(1) Paris, La Renaissance du Livre, 1924.



ger, avec ses héros, dans un affolement aux répercussions profondes et lointaines.

Un beau livre, en vérité, que ne sert — ou ne dessért, — aucune réclame grossière, mais qu'imposent sa richesse et sa nouveauté, sa puissance et sa poésie !

G. J.

**Nouveaux contes Fasis**, recueillis d'après la tradition orale et publiés par Mohammed EL-FASI et E. DERMENGHEM (Editions Rieder, 7, place S<sup>t</sup>-Sulpice, Paris, 1928).

Ces histoires merveilleuses, qu'on contait à la veillée, ont toujours pour moi un grand charme : histoires de brigands ou d'amour, elles m'inclinent au songe, où revivent des souvenirs de l'âge héroïque, mêlés à des images d'enfant.

En toutes les contrées du monde, nos Aïeux se sont raconté ces histoires : elles se sont transmises jusqu'à nous avec des variantes ; et un jour, un Grimm, un Perrault ou un Andersen les ont recueillies pour amuser ou endormir les enfants et pour faire rêver les hommes pris par la matière.

« L'universalité du folk-lore est un témoignage de la communauté des traditions et de l'unité de l'esprit humain », disent en des notes, les traducteurs des contes fasis. C'était déjà une idée chère à Emile Burnouf, qui tenta de retrouver l'unité des religions. Au fond, je crois qu'il faut admettre, quelle que soit la diversité des races et des mentalités des peuples, un fonds commun et que la pensée des hommes primitifs se forme partout d'une façon semblable ; ils ressentirent des émotions semblables à des phénomènes semblables. Qu'on admette ou non la révélation, il est un fait que le sens religieux fait partie de ce fonds commun : sens religieux, c'est-à-dire sens du divin, sens mystique où l'homme ancien a puisé les merveilles des folk-lores et des mythologies — par la grâce dieudonnée de son imagination, un véritable don d'enfance ; les vrais poètes, dans notre siècle de raison et de matière, en sont encore doués. Dans les folk-lores comme dans les poèmes, c'est bien le sens mystique qui accorde au conte ou à l'idée sa valeur humaine et universelle. A cause de cela, nécessairement, tous se ressemblent et se répètent, l'expression du symbole pouvant seule varier : car, il ne faut pas se leurrer, les problèmes agités par l'Esprit humain sont en nombre limité et les progrès des sciences n'ont conduit qu'à les transposer : ils ont laissé entiers le mystère de la Vie, le mystère de l'Amour, le mystère de l'Infini. Il nous est seulement permis : par la religion,

de croire ; par la poésie, d'admirer un reflet humain de la Beauté éternelle ; par la science, de comprendre l'ordre harmonieux de la création.

Je me suis laissé aller à cette divagation, en méditant les notes comparatives placées à la fin des nouveaux contes fasis et qui, outre une documentation précieuse, développent quelques aperçus intéressants sur le folk-lore et la magie, assez familiers d'ailleurs à ceux qui ont un peu fréquenté l'histoire des religions, mais présentés avec une grande clarté et beaucoup d'intelligence.

Il convient maintenant de reconnaître dans ces contes, dont la traduction est agréable à lire, le caractère local, mi-berbère, mi-arabe. « Ils font perpétuellement allusion aux mœurs, aux idées, aux institutions, aux métiers, aux détails topographiques de la capitale intellectuelle du Moghreb ». Il est curieux de voir, en dehors de l'intérêt narratif, la manière dont sont traités les mythes se rattachant au cycle d'Eros et Psyché, de Peau-d'Ane, de Cendrillon ou du Trésor Pillé, par exemple dans : Perle dans sa branche, le Qandil, ou Mahmed-ed derraz. D'autres contes rappellent certains contes des Mille et une nuits ou des contes italiens. Et si les génies et les ogres y apparaissent assez souvent, certains puisent leur merveilleux dans l'aventure même, extravagante certes, mais strictement humaine. Quoi qu'il en soit, ce nouveau choix se lit avec un plaisir extrême.

C. C.

---

Le Gérant : E. GOUSSARD

---

Imprimerie GOUSSARD. — MELLE (2-Sèvres)



1928

1930

DÉPÔT LÉGAL

N° 5

172 321

(Deux cent 23)

# POÉSIE PURE

---

Revue Littéraire

paraissant trimestriellement

---

Fondateurs :

JEAN DE COURS †

et

CHARLES COUSIN



## Sommaire du N° 5

---

|                     |                                                                                                                                    |     |
|---------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ANTOINE ORLIAC      | : <i>Poèmes</i> .....                                                                                                              | 181 |
| JEAN DE COURS       | : <i>Les paradoxes de l'abbé Scoppa</i> ....                                                                                       | 183 |
| SI THANI EL MDAGHRI | : <i>La Oucida de l'abeille</i> , — recueilli à<br>Fes et traduit de l'arabe par<br>Mohammed el Fasi et Emile Der-<br>menghem..... | 211 |
| CHARLES COUSIN      | : <i>René Ghil — La vie intérieure du<br/>Poète</i> .....                                                                          | 224 |
| A PROPOS            | : Notes sur les lettres et les arts.....                                                                                           | 231 |

---

Prix du numéro : 4 francs

Abonnement d'un an : 15 francs

---

Adresser la correspondance à M. Charles COUSIN  
34 bis, rue Guillaume-Tell, PARIS, 17.



# POÈMES

---

L'amour va vers la jeunesse,  
l'eau ruisselle vers la mer...  
Seule, seule la tristesse  
en défende un cœur amer.

L'âme qui sait sa mesure  
et tous ses chemins obscurs,  
si quelque volupté sûre  
la réclame en termes purs

à tâtons, dans le silence,  
se retrouve au coin discret  
où déjà tu prends naissance  
ô Joie éclore en secret !...

Est-ce ainsi que je l'assure  
ou serai-je hélas ! déçu  
en ce jeu que j'ai conçu  
plus mortel que ma blessure.

\* \* \*

Pure image endormie au fond des jours sans âge  
je retrouve tes traits saintement devinés :  
encens, lumière et ciel brûlent dans ton sillage,  
Jeunesse ! et par toi seule en mes rêves ornés.

Nous partirons tous deux vers la rive inconnue  
où l'ombre nous prépare un éternel retour,  
ayant tout épuisé de la science nue  
que nous livra la clé de l'ineffable amour.

Une braise luira toujours sur notre cendre :  
d'autres ranimeront leur flamme à ce foyer...  
Soit ! la nuit nous appelle : il est temps de descendre  
et quelqu'un nous attend qu'on croyait oublié !

ANTOINE-ORLIAC

# Les paradoxes de l'abbé Scoppa

---

Nous savons qu'une analyse rapide des théories professées par les derniers tenants de la versification dite traditionnelle suffit, en matière de rythmique, à nous révéler de grossiers paralogismes et à nous montrer la vanité des conclusions qu'ils apportent. Erreurs d'appréciation, erreurs d'attribution, erreurs de méthode surtout, nous relevons les unes et les autres dans les théories les plus sérieuses des plus consciencieux d'entre eux. Une telle constatation nous incite à plus d'admiration encore envers les théoriciens tant anciens que modernes qui surent nous guider en cette difficile matière. Quoiqu'on puisse penser, ils sont assez nombreux, et la liste complète en serait longue depuis Nicod, maître des requêtes du roi Henri III, à MM. Robert de Souza, Edouard Dujardin ou André Spire. Il faudrait réserver des études particulières à des intuitifs hardis, tels que Paul Pierson, le créateur d'une science nouvelle, la Métrique naturelle du langage, que la mort seule l'empêcha de perfectionner, ou à des érudits patients, au contraire, comme B. Jullien. Je ne veux m'arrêter aujourd'hui qu'à un écrivain trop oublié, qui les devance et les résume, et leur permit en quelque sorte de mettre au point leur attitude intellectuelle en face de tous les problèmes de l'esthétique poétique qui ne cessèrent de le passionner toute sa vie.

Les paradoxes de l'abbé Scoppa inquiétèrent les critiques poétiques du début du XIX<sup>e</sup> siècle, et certes nous nous apercevons que les tenants de dame Routine ne se scandalisèrent pas sans raison. L'abbé Scoppa ne heurtait les idées généralement admises en ces matières que parce qu'il apportait une moisson d'idées à la fois claires et justes dont le sort est éternellement le même, et nous pouvons penser que seule son érudition lui valut une récompense de l'Institut. Or, aujourd'hui, les paradoxes de l'abbé Scoppa prennent une valeur singulière du double fait que la dernière grande génération poétique du XIX<sup>e</sup> siècle illustre les idées qu'il défendit, et qu'une science expérimentale, comme le prouve le gros ouvrage de M. Lote, vient à son tour de confirmer ses vues.

\* \* \*

En fait, nous possédons peu de renseignements sur la personne et la vie de l'abbé Scoppa. Les dictionnaires biographiques sont à son endroit trop avares de détails, et nous leur pardonnerions bien volontiers les critiques qu'ils dispensent à ses idées, en faveur de quelque détail curieux ou précis capable de nous instruire sur sa personne ou sur son caractère. Tout au plus nous apprennent-ils que l'abbé Scoppa, sicilien, était né à Messine en 1763, que les troubles de Naples le contraignirent, en 1811, à émigrer et qu'il vint à cette époque en France où il s'établit à Versailles et dut donner pour vivre des leçons d'italien. Le gouvernement impérial lui confia un poste d'employé extraordinaire de l'Université et c'est en cette qualité qu'il accompagna en Piémont, Cuvier et Delambre, que Fontanes avait chargés d'examiner l'état des écoles de ce pays. La chute de l'Empire et le retour des Bourbons ramenèrent l'abbé Scoppa à Naples, où son souverain lui donna la mission d'organiser des écoles suivant la méthode de Lancaster. Il y mourut en 1817 laissant une œuvre qui, malgré son



caractère un peu particulier, reste cependant importante.

Il avait, en effet, publié en 1808 un traité de Poésie italienne, puis en 1811 son grand ouvrage sur les vrais Principes de la Versification, en trois volumes; en 1811 encore, des Eléments de Grammaire Italienne, et en 1814 enfin, son ouvrage : *Des Beautés poétiques de toutes les langues*. C'est de ce dernier ouvrage que nous proposerons une analyse, bien qu'à première vue, il puisse sembler moins important que son prédécesseur sur les vrais Principes de la Versification. En effet, postérieur de quelques années, il le résume et l'abbé Scoppa y montre une bien plus féconde maturité et une logique dans le raisonnement qui force l'admiration. Sans doute renvoie-t-il souvent pour préciser certains points de détail aux analyses plus poussées de son précédent travail; mais ne nous trompons néanmoins pas : tout l'essentiel de son paradoxe se retrouve ici. Le livre est du reste aujourd'hui fort rare et je crains que, même lors de sa parution, il n'ait pas eu tout le retentissement et l'influence qu'il eût mérités. B. Jullien revient à lui quelquefois au cours de ses trois si curieuses Thèses sur les Sciences et la Musique dans l'antiquité et M. Robert de Souza le cite dans une page de son ouvrage sur le Rhythme Poétique. (L'avouerai-je, je n'ai jamais compris en quoi les lignes de M. de Souza se rapportaient aux idées de l'abbé Scoppa, telles au moins que j'ai pu les entendre). Ces idées eussent mérité, à mon sens, un examen plus attentif, car elles éclairent non seulement tout le problème des versifications antiques, mais aussi bien des problèmes que propose au poète l'état de la Poésie et de la Versification d'aujourd'hui.

\* \* \*

Nous sourions quelque peu à lire au-dessous du nom de l'auteur la litanie des titres par lesquels

l'abbé Scoppa semble recommander aux diverses sociétés savantes son volume : *Des Beautés poétiques de toutes les langues*, qu'il dédie par surcroît, en un geste très grand siècle encore, à son roi. En fait, le volume n'est que l'impression, augmentée de quelques notes, du mémoire dûment anonyme que l'abbé Scoppa avait présenté à la deuxième classe de l'Institut de France sur la question suivante mise au concours :

« Quelles sont les difficultés réelles qui s'opposent à l'introduction du Rhythme des Grecs et des Latins dans la Poésie française ? Pourquoi ne peut-on faire des vers français sans rime ? Supposé que le défaut de fixité de la prosodie française soit une des raisons principales, est-ce un obstacle invincible ? Et comment peut-on établir à cet égard des principes sûrs, clairs et faciles ? Quelles sont les tentatives, les recherches et les ouvrages remarquables qu'on a fait jusqu'à ce jour sur cet objet ? En donner l'analyse, faire voir jusqu'à quel point on s'est avancé dans cet examen si intéressant ; par quelles raisons enfin, si la réussite est impossible, les autres langues modernes y sont parvenues ? »

A de tels problèmes, l'abbé Scoppa pouvait, pour diverses raisons spéciales, apporter des solutions fort curieuses. A défaut des qualités de son intelligence, sa vaste culture, sa connaissance profonde de plusieurs langues et, qui sait, le fait peut-être même d'être né en Italie et de prononcer naturellement presque à l'antique le latin, le préparaient heureusement à répondre de façon originale à de telles questions. Il se trouvait presque malgré lui appuyé sur le solide terrain des versifications comparées et les exemples se présentaient en foule à son esprit, de façon non point scolaire, mais de façon bien vivante pour illustrer les conséquences de l'idée claire qu'il avait pu acquérir. La clef de voûte de sa thèse, l'idée claire de rythme, idée, je le sais, aussi claire que simple, est le fruit non seulement d'un beau travail in-

tellectuel, mais d'une conception vivante de la langue poétique.

L'abbé Scoppa, dès l'abord, ne semble pas penser que des définitions puissent nuire à la clarté ni à la compréhension d'un concept. En dépit des hardiesses, dont il va témoigner; il apparaît assez peu moderne et fort soucieux de se réfugier à l'ombre des plus anciennes autorités. Voulant attacher au concept de rythme une signification précise, il n'hésitera pas à consulter non seulement les grands rythmiciciens de l'antiquité grecque et latine, tels que Cicéron et Quintilien, mais des auteurs plus proches de lui, tels que Vossius, Sulzer et Jean-Jacques lui-même. Il parviendra ainsi à donner du rythme une définition bien vivante. Ce qui cause cet ordre que l'on perçoit dans la succession des sons, ce sont ces percussions plus intenses au travers des diverses syllabes qui constituent la parole, c'est tout d'abord l'accent d'intensité.

Ayant donc acquis une conscience claire de ce qui est réellement le rythme, il cherchera à préciser la définition des éléments divers qui le constituent. A la suite des anciens, il examinera tour à tour le pied rythmique, combinaison lui-même de syllabes que notre auteur se plaît à comparer aux notes musicales, pieds qui se composent en mesures dont la succession engendre la mélodie tout entière. Peut-être sur ce sujet si délicat, l'abbé Scoppa s'aventure-t-il avec un peu trop de rapidité; j'aimerais, pour ma part, que l'on garde à la comparaison sa seule valeur de comparaison, car poussée au delà; sans dissociations suffisantes, elle risque d'entraîner des erreurs fâcheuses. Mais un simple détail à côté ne saurait infirmer la valeur générale de toute une thèse. Retenons donc ceci, à savoir que l'abbé Scoppa distingue, — comme le fera une technicienne toute moderne, Blanche Selva, — dans

les pieds rythmiques comme dans les notes musicales, des toniques et des atones. Le fait est confirmé par la sensation, souveraine en ces matières : donc il est juste. Le pied rythmique combine, ainsi qu'il le note, une tonique et une ou plusieurs atones, il possède un levé et un frappé, l'arsis et la thésis des Grecs. Ne confondons pas, comme le fit un érudit moderne, Vincent, le pied rythmique avec la mesure musicale, ce serait une erreur grave de conséquences, que B. Jullien dissipa en des pages d'une merveilleuse clarté. Rappelons-nous que si nous pouvons parfois les comparer, ils ne sont pas cependant du même ordre, et demandons à la comparaison de nous servir pour ce qu'elle vaut. Ce sera au fond l'attitude de l'abbé Scoppa qui cherchera à donner par des comparaisons un caractère aussi concret, aussi vivant que possible à un concept un peu abstrait ; mais il a bien trop de bon sens et de finesse pour rien confondre de ce qui doit être dissocié. Pour lui donc, ainsi que pour les Grecs, le rythme courra par pieds tout le long du poème.

Le mètre, lui, consiste en l'accouplement de certains pieds déterminés. En aucune façon, le mètre, s'il ne s'applique qu'aux longues et aux brèves prosodiques, ne pourra être générateur d'harmonie. Cette harmonie qui distingue le vers de la prose, non plus pour l'œil, mais pour l'oreille, est le fait du rythme, c'est-à-dire de cet ordre même qui s'établit sans la succession des syllabes en tant qu'elles sont ou ne sont pas accentuées. Proposition fondamentale sur laquelle notre auteur ne se lassera point de revenir, comme s'il voulait en imposer l'évidence afin de faire excuser la hardiesse et la fécondité de ses vues. Mais découverte géniale aussi, si l'on veut se rappeler l'époque où son inventeur la révélait : le premier après les esthéticiens un peu confus de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. Or, tout le raisonnement de l'abbé Scoppa repose sur elle ; vue d'un peu haut, si l'on oublie certains de ses petits côtés qui pourraient prêter à



la controverse, elle mérite bien de susciter notre admiration.

Désormais donc, l'abbé Scoppa pourra retourner aux traités de prosodie ancienne, ils prendront de par lui une vie toute nouvelle. Les vieux pieds rythmiques, iambes, trochés, dactyles et anapestes seront pour lui ces combinaisons de syllabes où la syllabe accentuée groupera autour d'elle une ou plusieurs atones. Les vers anciens réputés métriques deviennent ainsi des successions de pieds rythmiques, des portions de rythmes : bref, des vers rythmiques dans lesquels les temps métriques ne conservent plus qu'une valeur de compte, donc de convention.

Sans doute ici l'abbé Scoppa ne pousse-t-il pas l'analyse aussi loin que la poussera après lui B. Jullien. Mais qu'importe, il possède l'idée claire, sans laquelle aucune voix ne saurait plus être distinguée dans le grand chœur antique, même à l'appel de savants hommes tels que M. Croizet dont les pages sur Pindare touchant ce sujet ne laissent pas de nous surprendre. Pardonnons donc à l'abbé Scoppa de nous parler de régularité, voire de symétrie ; il n'entend donner à ces mots que les sens tout relatifs qu'ils comportent quand il s'agit de langage, et il nous en donnera une preuve quand il nous vantera les vertus des pieds de supplément. Voyons par quelle subtilité il va s'efforcer de concilier rythmique et métrique et réussir une synthèse ou tant d'érudits, tant avant qu'après lui, ont échoué.

La métrique, en soi, au moins dans la définition que les anciens donnaient d'elle, en fondant sur elle le principe de leur versification, est absurde, (l'abbé Scoppa, sans le dire, le laisse entendre) ; absurde parce qu'impossible et impossible parce que strictement conventionnelle dans un ordre de faits où la convention reste sans effet. Cependant, si dans la diction de toute phrase, certaines syllabes sont perçues comme plus longues que d'autres, c'est évidemment qu'il y a une cause ;

relève-t-elle du mètre ou du rythme? L'abbé Scoppa remarque que les vers latins prononcés tels qu'ils devaient l'être par les Latins, possèdent bien des syllabes longues, mais que ce sont précisément ces syllabes que frappe l'accent tonique; le rythme de tels vers est engendré comme le rythme des versifications anglaises ou allemandes contemporaines par les pieds rythmiques réels, engendrés eux-mêmes par la succession des syllabes toniques et atones. De cette succession seule peut naître le nombre ou harmonie, par lesquels les Latins désignaient le rythme, c'est-à-dire cette perception, chez l'auditeur, d'un certain ordre dans l'écoulement du discours. Convenons qu'une telle affirmation à l'époque où l'abbé Scoppa pouvait la formuler ne manquait pas de hardiesse; elle ne manquait pas non plus de vérité, puisque les plus récents travaux sur le chant grégorien, le problème si curieux du cursus, les confirment. Ce qui permit à l'abbé Scoppa de formuler une thèse à la fois si neuve et si juste, ce fut une notion claire des vertus de l'accent. Sur ce terrain encore, il précède et M. André Spire et M. de Souza.

\* \* \*

Dans le court chapitre où il étudie l'accent, l'abbé Scoppa semble surtout dominé par deux préoccupations. Il tient à établir d'abord que, quoi qu'on en ait dit et que quoi qu'on en puisse penser, la langue française n'est point dépourvue d'accent; ensuite que l'accent français est tout aussi marqué que celui des autres langues, quoique d'une nature et d'un effet un peu différents. Aussi bien la langue italienne lui servira-t-elle de point de comparaison constant.

Rapidement donc, quoique avec méthode, l'abbé Scoppa étudie les diverses sortes d'accents possibles, accent provincial, national, logique, oratoire, prosodique, tonique et grammatical; et il montre bien souvent des vues fines et originales

au cours de ses analyses. C'est ainsi qu'il démontre que lorsque Marmontel affirmait que le français n'a pas d'accent, c'est de cet accent particulier à la langue impure des provinces qu'il entendait parler. Quant à l'accent grammatical ou tonique, il serait vraiment singulier que le français reste la seule langue qui en soit dépourvue. Mais la chose est en soi inconcevable. Bien plus, l'abbé Scoppa prétend et démontre que le français, à côté de son accent tonique, possède encore un accent grave qui rend des syllabes non toniques, plus longues que de simples atones. La règle qui veut qu'une voyelle suivie de deux consonnes soit longue, semble aussi vraie pour le français que pour telle autre langue, le latin ou l'italien. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que l'accent tonique, dont la place est depuis longtemps déterminée en français, engendre par la percussion qu'il entraîne dans des mots de deux ou de trois syllabes, la figure de pieds rythmiques correspondant à l'iambe et à l'anapeste notamment, dont la succession donne lieu à des rythmes très vifs. S'il est vrai que le français manque de cette espèce de mots que les Italiens nomment *sdrucchioli*, auxquels l'accent donne tout naturellement la figure du dactyle, le français par ailleurs peut fort bien obtenir une semblable figure par des combinaisons, naturellement fréquentes dans l'écriture et le langage. Aussi rencontre-t-on souvent des rythmes trochaïques et dactyliques dans la versification française, il suffit que le travail soit venu en aide à la nature. Sur tous ces points l'expérience confirme les vues de l'abbé Scoppa. Il ne lui restera donc plus comme tâche qu'à analyser de plus près la nature de l'accent grammatical français, comme des autres accents du français et à préciser leur jeu mutuel, jeu qui reste parfaitement harmonieux. L'accent tonique est un accent de durée et d'intensité tout ensemble. Les durées qu'il engendre sont les plus longues de toutes, comme les intensités qu'il détermine sont

les plus intenses de toutes. Partant l'accent grave ne saurait entrer en lutte avec lui puisqu'il l'emporterait toujours.

Telle est résumée en gros la thèse du bon abbé. Qu'elle soit juste, en dépit de quelques exagérations ou de quelque systématisme, nous ne saurions en douter, car les expériences de l'abbé Rousselot les confirment. Or, ceci est la clef de voûte de tout le raisonnement suivant. De la vertu de l'accent tonique, nous allons voir naître le rythme et du rythme s'élever tous les systèmes possibles de versifications.

\* \* \*

Quelle joie n'éprouvent pas les purs poètes, en entendant l'abbé Scoppa prouver que nulle part et jamais la versification ne fut un art arbitraire ou abstrait, mais une conséquence de la loi plus vaste de l'harmonie, dans toute langue, quelle qu'elle soit ? Ainsi, quoique chaque peuple cherche à son système de versification des causes diverses, il faut toujours en revenir à la raison primitive, au rythme et à ses lois, le jeu de l'accent tonique et l'ordonnance des pieds qu'entraîne le mouvement verbal. Or, comme il est clair que les moyens vocaux de l'homme varient peu, l'abbé Scoppa ose dire que l'harmonie des langues anciennes devait être sensiblement la même que celle de nos langues modernes. Des syllabes atones y suivaient ou y précédaient des syllabes toniques et cela engendrait un certain ordre dans la succession des pieds rythmiques ; tel sera au reste toujours le fondement connu ou inconnu de toute versification. Il se peut que l'accent moderne ne donne pas la même hauteur de son à la voix, mais que la percussion soit perceptible, elle suffit.

Il suffira donc à l'abbé Scoppa de montrer par des exemples que l'on retrouve dans le vers français comme dans le vers italien, la trace de ces pieds rythmiques réels qui fondent le vers an-



tique (1). S'agit-il d'un vers iambique, voilà le vers italien :

*Signor-gran co-se in imbré-ve tem-po ai fa-to*

et en français :

*J'ai su-tromper-les yeux-par qui-j'étais-gardée*

en latin :

*Jam sa-tis ter-ris ni-vis at-que di-ri*

et l'abbé Scoppa trouve avec plus de facilité encore des exemples de rythmes anapestiques, voire dactyliques et trochaïques, (quoique ceux-ci, en français de par la place de l'accent tonique, ne s'obtiennent pas naturellement, mais par combinaisons). Cela posé, l'abbé Scoppa n'hésite pas à pousser une incursion dans un domaine plus philosophique. Il cherche les raisons pour lesquelles l'oreille humaine se satisfait tout particulièrement de l'harmonie qui résulte du rythme poétique et, par une intuition admirable, il n'est pas loin de la découvrir dans cette loi du moindre effort — très réelle — dont plus près de nous Sully Prudhomme parvint à tirer de si étranges conséquences. Autrement logiques et fécondes sont les conséquences que découvrira l'abbé Scoppa : sa réponse aux questions mises au concours se présentent moins avec la vigueur d'une démonstration qu'avec la rigueur d'un raisonnement.

---

(1) Sans infirmer dans ses grandes lignes la vue si fine de notre auteur, je dois cependant faire quelques réserves sur la façon dont l'abbé Scoppa rythme les vers français. Je remarque que sa manière se rapproche beaucoup de celle que préconisa M. Louis Dumur. Juste s'il s'agit de scansion, c'est-à-dire de décomposition des éléments du rythme, elle a l'inconvénient de ne pas donner de vie au rythme par la diction. Dans le rythme marqué à haute voix, les accents se groupent entre eux, suivant des affinités logiques et pathétiques, pour former des pieds souvent composés qui rappellent les syzygies antiques. Comme l'abbé Scoppa, notons donc que M. Louis Dumur scande plutôt qu'il ne rythme. Ainsi, quoiqu'en pense M. Dujardin (*Mercury* du 15 mars 1921), ne saurait-il y avoir d'opposition entre son système et celui qu'exposent tels autres techniciens de choses rythmiques, tels que MM. Spire et de Souza qui, dans leur diction, tiennent compte moins des éléments du rythme que du rythme vivant.

\* \* \*

Avant de montrer quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction dans la versification française du rythme des vers latins et grecs, l'abbé Scoppa tient à définir le concept que l'on enferme sous ce mot de rythme des vers anciens. S'agira-t-il de cette prétendue harmonie qui dérive de la succession des syllabes, considérées en tant que longues et que brèves ou de cette harmonie, que devrait engendrer le rythme et qui dérive par conséquent de l'accent ? S'il s'agit de la première, Scoppa reconnaît sans difficulté qu'il est impossible de la réintroduire dans notre versification, pour cette raison qu'elle serait illusoire en toute langue. Il serait absurde de prétendre que la langue française manque de ces brèves et de ces longues qui servent à composer les pieds métriques des anciennes versifications, ce qui serait même impossible à concevoir, mais le prétendu rythme qui naît de la succession des pieds métriques est illusoire et n'engendre aucune harmonie dans quelque langue que ce soit, puisque toute perception de rythme s'appuie sur la perception d'un accent.

S'il s'agit au contraire de ce rythme véritable, qu'il a longuement analysé, l'abbé Scoppa affirme qu'il n'y a aucune difficulté à l'introduire dans notre prosodie et que notre prosodie, même inconsciemment, repose en grande partie sur lui. Le rythme réel des vers latins se retrouve dans la versification italienne, comme par droit d'héritage, et là encore il repose sur l'ordre des accents. La question étant donc posée, il suffit pour la résoudre de lui donner son véritable sens ou de la transformer en celle-ci : pour quelles raisons a-t-on cru qu'il y avait une difficulté quelconque à introduire dans la versification française le rythme des vers latins et grecs ? Ces raisons, que l'abbé Scoppa va examiner patiemment, nous pou-

vons les deviner tout de suite avec lui. Elles se rapportent toutes à l'erreur fondamentale que la majorité des savants français et étrangers admettent avec trop de facilité et qui consiste à dénier à la langue française un accent qui allonge réellement, c'est-à-dire non pas prosodiquement, mais bien rythmiquement, la syllabe tonique. Si le français possède un rythme perceptible — et comment, s'il n'en possédait point, discernerait-on le vers de la prose — ce rythme est fatalement de même nature que le rythme des vers italiens et des vers de toute langue.

Un autre signe clair aurait dû, si nous en croyons Scoppa, avertir les esprits clairvoyants et attentifs. Si le français n'avait pas d'accent, il se plierait facilement à tout chant mélodique. Or, le fait ne se produit pas. Nombre de poèmes français sont torturés par le rythme musical, ce qui prouve amplement que le rythme des vers et celui de la musique, différents mais réels tous deux, sont en désaccord.

Ici, nous pourrions, en développant un peu le paradoxe du bon abbé, oser une affirmation aussi paradoxale que la sienne et tout aussi juste. Nous pourrions affirmer que c'est bien le rythme qui a nécessité la mesure du vers, alors que l'inverse serait faux et n'aurait pu se produire.

En effet, les mêmes rythmes donnent en italien et en français les mêmes mesures de vers. L'endécasyllabe italien souvent non rimé, parce que son rythme est assez pur pour imposer à toute oreille la perception de son harmonie, calqué lui-même sur le vers iambique antique, dont nous avons emprunté déjà à l'abbé Scoppa un exemple typique, donne un vers français absolument correspondant, tant par le nombre des syllabes que par la place des césures. Constatation que nous résumerions ainsi : mêmes accents, mêmes rythmes, vers correspondants. Au rythme iambique se rattachent, suivant qu'ils sont de trois ou quatre pieds, les vers *setténario* et *novario* italiens aux-

quels correspondent exactement les vers français de six et de huit syllabes :

*Chi mai divi qua stella*

nous donne en français :

*Amants aimez vos chaînes*

et il n'est pas jusqu'au vers d'un nombre impair de syllabes qui ne relèvent des mêmes rythmes dans les deux langues, le vers anapestique de trois pieds nous restitue et le décasyllabe italien et le vers français de neuf syllabes :

*Non li voce che legge gleda*

reste le calque du vers français :

*Je te perds fugitive espérance.*

D'une telle constatation l'abbé Scoppa donne des exemples très précis et très divers. Ils sont tous très intéressants par leur minutie, mais sembleraient monotones dans le résumé succinct que j'en pourrais donner ici. Je ne m'arrête donc qu'à l'analyse de notre vers alexandrin, parce que ce vers semble être le grand vers français par excellence et parce que je ne suis pas, sur ce point, tout à fait de l'avis du bon abbé.

L'abbé Scoppa s'obstine à retrouver dans l'alexandrin français la réunion de deux vers de six syllabes et cela pour diverses raisons. La première se rapporte à une objection qu'il avait exposée dans un ouvrage antérieur, à savoir qu'aucun vers ne peut posséder six accents. Or il suffit que l'alexandrin soit de rythme iambique pour donner dans ses douze syllabes une succession de six pieds, ce qui ne saurait être. Et, en effet, cela n'est pas, — mais nous le verrons, cette remarque infirme plutôt qu'elle ne la confirme la vue de l'abbé Scoppa. —

La seconde raison, il l'emprunte à Saint-Augustin qui, résumant l'autorité de divers théo-



riciens antiques, soutient qu'aucun vers ne saurait être coupé par une césure en deux parties égales sans former en réalité deux vers. Ceci est contestable en soi, mais dépend essentiellement de ce que l'on appelle vers. J'objecterai donc à l'abbé Scoppa que l'alexandrin français n'a jamais six accents, au moins dans les poèmes de l'âge classique. Nous n'en trouvons généralement alors que quatre et le vers n'y est pas de rythme iambique mais de rythme anapestique. Plus tard, si l'alexandrin, avec les romantiques, devint ternaire, c'est que son nombre de syllabes douze permit aux poètes de substituer à sa nature classique nettement anapestique un rythme iambique. Or, la mesure de l'alexandrin est trop longue pour permettre au rythme iambique de se développer à l'état rigoureusement pur ; ce rythme, qui devrait posséder six accents, n'en offre plus que quatre, ou plus typiquement que trois, et il nous donne le modèle de l'alexandrin iambique de Victor Hugo que cite précisément l'abbé Scoppa. Sur ce point donc l'abbé Scoppa me semble avoir tort. Je m'explique au reste assez bien son erreur qui me paraît se rapporter à sa manière de scander nos vers plutôt que de les rythmer et, partant, à la méconnaissance de ces contractions, pareilles aux sizygies antiques, que les pieds rythmiques de la langue française composent assez facilement, à cause même de la mobilité et de la finesse de l'accent français. Nous ne nous étonnons plus alors que l'argumentation par laquelle l'abbé Scoppa croit réfuter la thèse soutenue au supplément du tome VI de l'Encyclopédie, suivant laquelle l'alexandrin français dériverait de l'héxamètre antique, ne soit pas victorieuse.

B. Jullien, en une lettre à Quicherat, imprimée dans ses si remarquables thèses, reprend à son tour le problème et montre clairement que notre alexandrin pourrait fort bien provenir de l'héxamètre antique qui, par la chute de syllabes non accentuées, se serait contracté sans perdre

son caractère anapestique. Pour une fois, donnons tort à l'abbé Scoppa ; nous lui pardonnerons avec facilité, en nous souvenant de toutes les idées fécondes qu'il a semées dans son livre, et tout près même sur ce point : la pureté du rythme, où ses vues si fines méritent encore un examen attentif.

\* \* \*

L'abbé Scoppa nous a montré qu'une suite régulière de pieds rythmiques engendrait par lui-même un rythme pur. Or, il peut arriver que les pieds rythmiques ne se suivent pas dans un ordre rigoureux et qu'il se mêle aux pieds types, des pieds de supplément, dactyles parmi des anapestes, trochées parmi des iambes, qui auraient pour effet de renverser pour ainsi dire le mouvement. Le rythme en sera-t-il rompu du fait ? L'abbé Scoppa nous affirme que non et nous rappelle que tous les théoriciens des versifications ont admis que de tels pieds de suppléments variaient le rythme sans l'altérer ou que s'ils l'altéraient parfois, brusquement, ils avaient la vertu de lui laisser ensuite reprendre sa course régulière, après avoir produit ainsi des effets d'une force singulière. Je me demande avec curiosité si l'abbé Scoppa a senti qu'une différence de nombre de syllabes dans les pieds de supplément altérerait infiniment moins la conduite rythmique qu'une différence de place de l'accent fort par rapport à l'accent faible : par exemple un iambe dans une suite d'anapestes se perçoit à peine, tandis qu'un dactyle, comme un trochée parmi des iambes, donne, pour plus ou moins de temps, au mouvement une direction inverse. Retenons ceci que, pour l'abbé Scoppa, un rythme très suffisamment net s'établit aussitôt qu'un même pied rythmique occupe dans le vers une position importante, par exemple si dans un vers iambique, l'iambe occupe le troisième ou le cinquième pied.

C'est toujours, si nous en croyons l'abbé Scoppa,

la nature du dernier pied du vers qui détermine la nature rythmique du vers tout entier. Par contre, la prose qui possède ses accents, et par conséquent ses rythmes, ne réserve jamais une place importante à un pied choisi. Vue nette et combien juste ! Comme il est dommage que l'abbé Scoppa n'ait considéré le rythme que dans le vers et non dans une unité plus large, telle que la strophe ! Je n'eusse pas été étonné qu'il ait alors été amené à caractériser le rythme poétique comme nous le faisons nous-mêmes par la domination qu'entraîne dans un mouvement verbal la prédominance d'un certain pied choisi. Il aurait ainsi prédit le vers libre contemporain en lui prophétisant, un demi-siècle d'avance, sa loi. Mais nous verrons que c'est bien néanmoins le vers libre, qu'arrivé au terme de son ouvrage, il recommande aux poètes de l'avenir, et qu'il réclame de ses vœux.

\* \* \*

Ainsi, le bon abbé n'éprouve-t-il aucune difficulté sérieuse à poursuivre la démonstration de ses quatrième et cinquième propositions. C'est par le rythme que le vers, même en français, est engendré, jusque dans sa structure la plus intime : c'est le rythme qui détermine le nombre des syllabes ; la mesure, la place des césures et la forme des hémistiches. C'est par le rythme enfin que le français a toujours imité et imitera toujours facilement le jeu des prosodies antiques dans ce qu'elles pouvaient posséder d'harmonie vivante. Il suffira donc de posséder parfaitement celles-ci, d'avoir suffisamment déterminé la position des accents qui les déterminaient et de répartir dans le vers français qui se propose de les imiter, les accents et les pieds rythmiques de façon analogue. Au reste, les mots français, généralement courts, sont plus propres peut-être que les mots des autres langues à former des pieds vifs et nets, qui sont à la base de tout rythme, tant iambique qu'anapes-

tique. Voire, cette base rythmique, l'analyse la fait découvrir dans le plus grand nombre des vers français.

Cela étant posé et posé sans difficulté aucune, l'abbé Scoppa se préoccupe de rechercher si l'on peut composer des vers français sans rime, et il n'hésite pas à répondre que oui. En principe, écrit-il, d'ailleurs, la rime dans aucune langue n'est nécessaire au vers ; l'oreille reconnaît parfaitement la cadence d'un vers quand il est isolé, et la supposition que la rime est un élément obligatoire du vers laisserait entendre, en bonne logique, qu'il ne saurait exister de vers isolés, ce qui est absurde. Contre une semblable allégation, l'oreille s'insurge aussi bien que la raison. Toutefois, si la rime n'apparaît pas à l'abbé Scoppa comme une servitude nécessaire, elle lui semble, car il est homme de sens et de goût, un réel et très merveilleux instrument d'harmonie et nous le voyons combattre avec force l'opinion de divers esthéticiens français qui, comme l'abbé Du Bos, ne savent reconnaître dans la rime que la mécanique la plus basse de la poésie. Scoppa affirme donc que si elle n'est pas nécessaire, la rime est à coup sûr utile. Par la seule vertu de son retour, elle constitue, ainsi que le sentent bien les tenants du syllabisme, une sorte de rythme assez élémentaire, mais elle est encore autre chose. Elle est pour le rythme véritable un adjuvant précieux : en marquant en lui, l'homophonie de certains de ses temps forts, elle lui apporte un élément à la fois de variété et d'unité, bref un élément de beauté. Elle constitue pour les versifications, quelles qu'elles soient, un progrès certain, et il se félicite qu'elle soit possible en français. En face de ses avantages que pourrait donc peser le mépris des anciens pour la rime ? L'abbé Scoppa le demande avec juste raison. Cependant, il trouve à cette opinion antique une explication toute naturelle, qu'avait proposée avant lui le savant abbé Sacchi, et qui est toute à la louange de la finesse



d'oreille et de jugement des deux critiques. Pour eux, la place même où l'accent tonique se pose dans le mot latin eût entraîné dans la versification des suites de rimes analogues à nos rimes féminines seules, et ce fait n'eût pas été sans une certaine monotonie ; les mots mêmes obéissant aux lois de déclinaison en eussent entraîné une autre. Il faut que la rime soit variée et pour cela qu'elle ne soit pas trop facile. Plus près de nous, José Maria de Hérédia ne déclarait-il pas qu'il est fastidieux de composer des vers dans une langue comme l'espagnol où tous les mots riment ensemble ? Réjouissons-nous donc avec l'abbé Scoppa, qu'à l'encontre des théories de d'Olivet et de Jean-Jacques, l'on puisse à la fois composer des vers français sans rime et avec rimes. C'est un avantage certain dont il y a lieu de tenir compte. Les qualités rythmiques de la langue, qui sont sensiblement les mêmes que celles de toute langue, n'ont rien à y perdre. Le rythme vient de l'accent et ce n'est pas l'erreur (signifiant moins ici le nombre que l'harmonie), autorisée sans doute par le sens du mot latin *numerus*, qui gardera quelque force en face d'un fait. Un calembour a pu égarer des érudits, il n'a pas faussé l'oreille d'un peuple. Le peuple français est l'héritier de ces bergers de Sicile, qui, oublieux des métriques de Virgile et d'Horace, n'éprouvaient pour chanter que le besoin d'écouter leur cœur. Tout le trésor admirable de la poésie populaire française vient ici servir d'illustration au paradoxe de l'abbé Scoppa. C'est dans le rythme et nulle part ailleurs que nous devons chercher et trouver la source du chant. Nous espérons fermement pour notre part qu'un jour la science moderne, si merveilleusement outillée pour les recherches d'analyse, parviendra à démontrer expérimentalement les concordances, mystérieuses encore mais bien certaines, qui existent entre le mouvement rythmique que crée le poète inspiré et le mouvement le plus secret de son souffle et de son cœur.

En fait, si l'abbé Scoppa nous a clairement montré que les vers français peuvent imiter les vers antiques et les ont même souvent reproduits comme inconsciemment par droit d'héritage, il reconnaît volontiers que le seul vers ancien que les langues modernes n'ont pu reproduire heureusement est précisément celui auquel les latins attachaient le plus de prix, parce qu'ils le considéraient comme leur vers le plus savant, le plus noble, leur vers héroïque, leur grand vers, l'hexamètre. L'abbé Scoppa cherche la raison d'un semblable insuccès et il la trouve facilement dans une erreur de nature analogue à celle que commettent tant d'érudits et de gens d'esprit en admettant que la poésie française ne saurait imiter le rythme des anciens, erreur. Proclame-t-il, erreur sur la notion de rythme et la notion d'harmonie, erreur surtout sur la nature du vers hexamètre, dont personne n'a pris le soin d'étudier le rythme réel et l'harmonie véritable qui, de toute évidence, ne ressemble que de fort loin à l'harmonie qu'en extraient péniblement les élèves de latin, quand ils les scandent sur les bancs des collèges.

Qui prétendrait reconnaître dans de tels annonnements la langue même que les anciens prêtaient aux dieux ? Pour saisir le rythme des hexamètres antiques, l'abbé Scoppa pose, en principe, qu'il faudrait les prononcer d'abord comme devaient les prononcer les anciens, c'est-à-dire, à supposer que la sonorité de la langue ait été perdue irrémédiablement, en accentuant tout au moins les syllabes toniques comme l'exige une prononciation approximative de la langue. Sans cette expérience préalable et nécessaire, point de fil conducteur dans le double labyrinthe des idées et des faits. Si on la tente, on s'aperçoit bien vite que l'accent allonge la syllabe sur laquelle il tombe et que cette syllabe devient et reste longue alors que le système traditionnel de scansion prosodique la

marque brève souvent. De quelle force réelle jouit alors le système de scansion prosodique ? Quelle réalité dans la lecture devons-nous accorder aux pieds métriques, composés de brèves et de longues dont la valeur a été fixée une fois pour toutes ? Aucune. Mais alors qu'était donc cette quantité pour les anciens eux-mêmes ? Non une valeur réelle, nous répond l'abbé Scoppa, mais une valeur de compte, perfectionnant qualitativement le rythme, impuissante toutefois à lui donner naissance, puisque seules les percussions de l'accent ont une influence réelle sur lui.

Or, rythmiquement, le vers hexamètre ne laisse percevoir à l'oreille que cinq accents, d'où, fatalement, cinq pieds rythmiques, précédés d'une anacrouse et suivis d'une syllabe surnuméraire, au lieu des six pieds métriques que l'on y compte généralement. Je crois que la notion de pieds composés aurait aidé l'abbé Scoppa à montrer d'une façon plus précise à la fois et plus simple le rythme de l'hexamètre. B. Jullien va, dans cette voie, beaucoup plus loin et plus profondément que le bon abbé. Il n'importe, il a découvert et il a rappelé l'essentiel, le fait de sensibilité, nous montrant, par là, la vraie méthode à suivre pour arriver à des précisions fécondes. Du fait expérimental, il peut bien certes remonter jusqu'à Maurus Terentianus et à Saint Augustin qui, eux aussi, ne voyaient que cinq pieds dans l'hexamètre, cinq pieds qu'anime un mouvement anapestique et non plus un mouvement dactylique que varient quelques pieds de supplément. Je dois passer sous silence dans un bref exposé le détail des analyses quelquefois minutieuses et difficiles que l'abbé Scoppa consacre à l'hexamètre latin. Je retiens sa conclusion seule, à savoir que l'on peut parfaitement calquer le rythme d'un vers français sur le rythme de l'hexamètre, si l'on veut prendre la peine de reproduire non le dessin des pieds métriques, mais la succession des pieds qu'engendre dans l'hexamètre l'ordre des accents toniques. Tout en

recommandant aux poètes de s'essayer à l'hexamètre, au moyen de sa méthode, il nous donne quelques exemples qu'il a composés lui-même et dont il a la sagesse de ne pas nier la médiocrité :

*L'air, le regard, la démarche, la voix du héros qui le charme  
ou bien.*

*Et le frère et la sœur et la fille et la mère et l'époux  
ou mieux*

*Prévoit-on sans effroi le malheur que le crime s'attire.*

tous vers calqués sur des formes diverses de l'hexamètre. Il est certain qu'à défaut de qualités autres ces vers sont rythmés et ne ressemblent guère aux hexamètres tentés par Baif et ses disciples. Si notre oreille n'y trouve guère de plaisir particulier, il faut sans doute invoquer les surprises de l'habitude. Quant au vers métrique, à moins qu'on ne lui donne le sens que lui attribuera plus près de nous M. Louis Dumur, et qui sera par un autre moyen un vers rythmique encore, l'abbé Scoppa n'a pas de peine à démontrer qu'il fut, est et restera une erreur.

Le système d'analyse rationnelle qui vaut pour l'étude du vers hexamètre garde toute sa fécondité pour l'étude du vers pentamètre que les anciens aimaient joindre à l'hexamètre dans leurs distiques. Le nombre même de leurs pieds, cinq, malgré la différence de leur structure intime, était la cause de leur harmonieuse union. Je néglige à dessein les analyses fort rigoureuses et parfois complexes qu'il lui consacre pour ne m'attacher qu'à son affirmation capitale : qu'il est aussi facile à imiter en français que l'hexamètre dans la plupart de ses formes. Ainsi l'abbé Scoppa voit-il des pentamètres dans ces vers de Racine

*J'admiraïs si Mathan dépouillant l'artifice  
et aussi*

*Et mes yeux malgré moi se remplissaient de larmes*



comme encore dans tout vers de treize syllabes coupé six et sept et dans l'alexandrin à césure féminine, malheureusement délaissé depuis Ronsard et le xvi<sup>e</sup> siècle. De tels exemples sont, reconnaissons-le, tout à fait harmonieux et musicaux. Nous pouvons donc retrouver en eux un signe que l'abbé Scoppa ne se trompe guère, quand il écrit que tout rythme est imitable, pour cette raison que les langues chantent par des causes pareilles. Il recommande cette maxime aux traducteurs à venir... Je ne puis que songer malgré moi à la traduction étonnante que fit Francis Vielé-Griffin de la Demoiselle Elue de Dante Gabriel Rossetti.

\* \* \*

Restait à l'abbé Scoppa de traiter les dernières questions proposées au concours : défaut de quantité fixe dans la langue française et résumé des efforts tentés par les rythmiciens et les poètes pour lui en attribuer une. Quoique cette dernière soit du domaine de la critique et de l'histoire plutôt que d'esthétique, l'abbé Scoppa se plaît à les réunir et à les traiter de concert, avec beaucoup de logique et du reste parfaitement. N'a-t-il pas montré par ses précédentes analyses que la langue française, possédant un accent tonique, possédait par là-même une quantité réelle, très sensible et très suffisamment fixe, et sans autre flottement que ces contractions, que le mouvement de la pensée, par conséquent l'accent pathétique et l'accent logique impose aux possibilités du rythme ? C'est le même phénomène qui se produit en toute langue et en toute versification, en tout mouvement verbal même. Il faudrait, pour le nier, méconnaître totalement la nature de l'accent tonique d'une langue.

L'abbé Scoppa, s'aidant des recherches de l'abbé d'Olivet, se plaît à rendre un hommage fervent à nombre de savants et d'érudits français. Voici, en plein xvi<sup>e</sup> siècle, Théodore de

Bèze qui proclame que l'accent tonique allonge la syllabe sur laquelle il tombe, encore qu'il se trompe quand il pense trouver sur toute syllabe longue un accent. Voilà Nicod, un maître des requêtes du roi Henri III, qui, lui, est parvenu à identifier la place de l'accent dans les mots français, sur la dernière ou l'avant dernière syllabe de tout mot. De ces deux hommes l'un a senti la nature de l'accent, l'autre a défini sa position véritable. L'opinion personnelle de d'Olivet reste vague, il nie que l'accent tonique français élève la voix, mais il ne nie pas l'accent lui-même. L'abbé Batteux lui donne la réplique : pour lui, l'accent élève bien la voix, mais cet accent il le place n'importe où, au gré d'une imaginaire fantaisie. Contemporain de l'abbé Scoppa, David Durand a donné d'excellentes analyses sur l'accent, mais il a le tort, en dépit de Cicéron et de tous les rhéteurs antiques, d'admettre la présence de plusieurs accents toniques dans un même mot. Au xvii<sup>e</sup> siècle, les études de Lancelot, si précieuses pour l'hébreu, n'apportent rien de bien nouveau touchant l'accent français. Comme le fera après lui Marmontel, il confond l'accent tonique avec l'accent prosodique, tout ainsi que l'avait fait avant lui l'auteur anonyme de la méthode de bien chanter, en 1624. Or, l'on ne saurait mesurer l'importance d'une telle erreur qu'à ses conséquences mêmes : l'impossibilité de reproduire dans notre langue le rythme véritable des vers antiques. C'est en elle qu'il faudra rechercher la cause des échecs partiels de Jodelle, Baïf, Pasquier, Passerat, Desportes, Rapin, Scévole de Sainte-Marthe, Turgot enfin et d'Olivet lui-même, qui semblèrent ne pas avoir une notion bien claire du fossé qui sépare la métrique basée sur l'accent prosodique et la rythmique fondée sur l'accent tonique. Le grand et profond instinct du génie sauva Ronsard, mais ce fut par de tout autres moyens qu'il parvint à reproduire dans notre langue le large mouvement des vers antiques, et ces moyens furent, on le sait

aujourd'hui, essentiellement rythmiques. Je n'en prendrai pour témoins que ces poèmes bachiques dans lesquels Ronsard a certainement imité le dythyrambe italien. L'abbé Scoppa n'en parle point et je le regrette, car il y aurait découvert un modèle de ce vers qu'il appelle, qui se fonde sur le dernier principe qu'il va nous révéler, de ce vers essentiel qui ne chante que par et pour lui-même, du vers libre enfin.

\* \* \*

Ce principe, j'allais presque écrire ce secret, n'est que la réponse de l'abbé Scoppa à la dernière question posée par l'Institut de France. Il le déduit, par la seule vertu de la logique de ses analyses précédentes : le seul principe qui peut et doit fonder la versification française est la loi universelle et constante du rythme poétique, loi basée elle-même sur la succession et l'ordonnance des pieds rythmiques qu'engendre en toute langue l'accent. Principe merveilleusement simple et clair, traditionnel même, puisqu'il n'a jamais cessé d'animer les beaux vers français de toute époque, et qui, en dépit des théories singulières qui le dissimulait, reste supposé par toute musique verbale. N'est-il pas bien symptomatique que tout beau et vrai poète le retrouve en dépit des opinions régnantes, le retrouve comme inscrit en lui, et qu'il inspire, même alors qu'on ne le nomme point, les audaces et les réformes les plus contradictoires, celles de Malherbe et de Ronsard, celles de Boileau et de La Fontaine ? Pour composer de beaux vers, l'abbé Scoppa nous conseille seulement d'écouter la nature, de nous abandonner au chant même de l'âme, par et à travers les possibilités de la langue. La Poésie, au reste, consiste-t-elle en autre chose ?

Écoutons-le conclure avec une sagacité et une mesure que nous ne saurions trop admirer : « Il n'y a pas de théorie qui soit vraie si

elle n'est conforme aux faits et à l'expérience. Par ce dernier moyen, le seul que la sagesse dût employer pour s'assurer de la vérité des opinions relatives aux questions proposées dans le programme, je suis fondé à croire que le principe, simple, clair et facile de l'accent tonique que j'ai établi pour base de la versification rythmique des langues modernes, méritera de mes lecteurs zélés pour le progrès des beaux arts cette approbation réclamée par un système qui explique complètement tous les phénomènes de la versification moderne et autant que possible ceux de la versification ancienne et sans lequel il est impossible de produire sur l'oreille la moindre sensation de rythme et d'harmonie. Ce système est tellement vrai et naturel, que le principe un et invariable, sur lequel il est fondé, s'étend jusque sur la musique ou plutôt dérive lui-même de l'instinct qui nous porte à l'harmonie et au chant, et que ce principe agit tellement en nous, et même à notre propre insu, qu'il se trouve confirmé par tous les beaux vers que les poètes italiens et les poètes français ont composés depuis la naissance de leur langue jusqu'à nos jours ».

Et voilà comment l'abbé Scoppa a raison. Le prix que lui décerna l'Institut sur son subtil concurrent l'abbé Mablin, dont le système soutenait au contraire la réalité de la quantité prosodique antique et concluait sur des constatations opposées, était certes bien mérité. Mais la victoire de l'abbé Scoppa s'avère tout autre chose qu'une victoire d'ordre académique. Ce n'est plus une poignée d'hommes éminents, je le veux bien, qui souscrit à ses vues, c'est tout l'avenir dont une part est déjà du passé pour nous. La science expérimentale d'aujourd'hui lui apporte des preuves irréfutables, la critique s'émerveille de sa logique, de la finesse et de la force de ses vues, que des erreurs de détail ne sauraient guère infirmer. En admettant que celles-ci aient autorisé nos modernes esthéticiens à ne point saisir toute la



portée de sa paradoxale doctrine, elles ne sauraient nullement excuser l'oubli qui entoure le nom de l'abbé Scoppa et la fécondité de son effort. Il me semblerait juste que le poète, quand il rencontre, par un hasard heureux, le verbe essentiel, se souvienne de lui et, dans son cœur, lui rende son hommage. Pour ma part, je suis un de ces curieux des questions rythmiques qui se plaisent à saluer dans l'abbé Scoppa, après cent ans écoulés, un maître encore, un précurseur, un évangéliste.

JEAN DE COURS





## POÈME MAROCAIN INÉDIT

---

# La Qaçida de l'abeille

de Si THAMI el MDAGHRI

---

### I<sup>er</sup> QSAM

Sois la bienvenue, ô abeille ! Que la paix te soit accordée, ô glorieuse ! Ta gloire surpasse celle de tout ce qui vole. Chante entre le fleuve et les fleurs et les joues de la Beauté, et les yeux assassins. Dieu t'a fait une révélation dans son livre <sup>(1)</sup> ; il t'a destinée à vivre dans les étendues fleuries de la cueillette des calices, parmi les promenades à travers les plaines et les monts <sup>(2)</sup> ; avec ton miel, il nous a donné un remède et un délice. Avec des sons émouvants, dans les jardins, ô Chama la gentille, chante sans cordes. Ne te valent ni l'argent, ni l'or, ni les perles dans les trésors des émirs. Cueille, cueille, ô joyeuse, le lys, le ghombaj, l'ahkem <sup>(3)</sup> la rose charmante, le *sguilmasi* <sup>(4)</sup> qui réjouit les yeux, le tommaj avec le bouton d'or, la fleur du grenadier, le bluet et la violette, le chakouki et l'a'cheq, la joie des yeux et le khàbor qui est le cousin de labhar, d'un aussi beau jaune que lui, et l'orientale, ghalba, le

---

(1) Coran, Sourate XVI, 70-71.

(2) Mot à mot : le facile et le difficile.

(3) Capucine.

(4) La rose du Tafilalet, la plus belle de toutes.

myrte et la jonquille, mrijna, le fenn, zahr el harrar (la fleur du fabricant de soie), le pavot rouge de joie, la giroflée dont les chevaux caracolent parmi les larges étendues <sup>(1)</sup>, le didi, le bambou qui se balance gentiment et qui suit les avis du soleil, et mhallala dont la figure est comme la lune en sa quatorzième nuit et qui s'enveloppe d'un nimbe clair.

#### HARBA

Chante, ô Chama la gentille ; sois joyeuse, ô ma chérie, et fais de la musique. Cueille les fleurs, ô thériaque de la guérison de tout mal, ô fille de la royauté ! Tu es de rang élevé et l'on te respecte.

#### II<sup>e</sup> QSAM

L'abeille a parlé et elle a dit : « Les plantes des jardins entre les murs sont ma nourriture. Dans toutes les touffes et sur les arbres, je butine sans abîmer aucune fleur. J'ai pour champs toutes les étendues fleuries et toutes les branches des myrtes, sur les hautes montagnes comme dans les déserts, entre le doum et les ajoncs. Je retourne à la ruche après m'être bien promenée. J'y retrouve le roi au milieu de sa cour : sa parole est tout de suite obéie par les esclaves et les hommes libres ; il trône au centre de palais bien construits et glorieux, entre les héros des attaques et des combats, armés de flèches qui brillent, de sabres, de lances d'acier et d'épées étincelantes. Ces guerriers remportent de rapides victoires et crient dans la mêlée : « ô chevaux de l'invasion ! » Je tisse ma demeure mieux que tous les gens de la géométrie qui ne peuvent rivaliser avec moi. Le taon lui-même, après avoir mesuré, en est resté confus et perplexe, et aucune habileté ne lui est venue en aide. Quand les rayons se rempliront

---

(1) Jeu de mot sur *Khaïl*, et *Khaïli*, giroflée.



de miel, je te montrerai, ô compagnon, la conduite des gens généreux et des gens de bien. Celui qui apporte les braises fumantes, on le récompense par du bien sans amertume, et, de même, le palmier fécond, mon ami, comme les gens honnêtes et généreux et de bon cœur, même si tu lui jettes des pierres, te donne le bienfait de ses dattes choisies ».

#### HARBA

Chante, ô Chama la gentillette ; sois joyeuse, ô ma chérie, et fais de la musique. Cueille les fleurs, ô thériaque de la guérison de tout mal, ô fille de la royauté ! Tu es de rang élevé et l'on te respecte.

#### III<sup>e</sup> QSAM

Je lui ai dit : « Quelle est la cause de l'obéissance de toutes vos troupes, de tous, grands et petits, à votre roi ? Pourquoi ignorez-vous la ruse, la tromperie et la révolte ? Les abeilles obéissent à la parole du roi et comprennent le moindre signe ; elles ne bâtissent qu'en commençant par la chambre du roi sur des murs solides, aux fondations bien affermies. Les héros de sa garde sont aux aguets ; ils ne s'endorment pas : c'est une troupe d'élite ». Elle m'a répondu : « Nous n'avons pas de vizir ambitieux, flattant le riche même s'il est mécréant, et délaissant celui qui est marqué par la pauvreté, fût-il son père. (Chez vous) le Sultan est un médecin et le Peuple un malade ; et le vizir n'en avertit point le Sultan ni ne transmet le remède à ceux qui en ont besoin. S'il trahit son devoir, on ne peut même plus avoir accès auprès du sultan ». Je lui ai dit : « Tu as dit la vérité ; sur la vérité il y a la lumière et tout le monde peut la voir. Celui qui va dans la lumière ne trébuche pas comme les chevaux de ceux qui s'avancent dans l'obscurité. Regarde, ô Chama la gentillette, les gens de la Justice, les fils du Noble,

la postérité de l'Elu <sup>(1)</sup>, les gens de la race valeureuse ; ils donnent à chacun son droit. Louange aux meilleurs patients ! Que Dieu les garde des embûches du trompeur, du mécréant, de celui qui est prêt à la trahison, qui habite au milieu du rocher de l'ingratitude, qui est de basse origine et d'extraction infâme ! »

#### HARBA

Chante, ô Chama la gentille ; sois joyeuse et fais de la musique. Cueille les fleurs, ô thériaque de la guérison de tout mal, ô fille de la royauté ! Tu es de rang élevé et l'on te respecte.

#### IV<sup>e</sup> QSAM

Entends l'histoire agréable à tous de l'extraction des diverses qualités du miel, comment on a trié dans la cire ce qu'on a choisi <sup>(2)</sup> pour les parties de plaisir nocturnes, là où il y a des jeunes filles enivrées.... La Bougie a parlé et elle a dit à l'Amoureux : « Demande-moi de te raconter, ô compagnon, mon histoire (et la lumière de sa parole s'est élevée entre les grands esprits et les poètes vigoureux) : J'étais dans mon nid (la ruche) comme tu l'as raconté, moi (la cire) et mon frère (le miel), avec ma famille (les abeilles) dans des pavillons et des maisons, entre les troupes de la gloire et de la victoire ; et je suis sortie de la ruche avec fierté, ô gens de la louange, de la grâce et de l'excellence !

D'autres sont venus. Ils m'ont prise et ont laissé mon frère (le miel) pour remède. Ils m'ont donnée au 'ačçar <sup>(3)</sup>. Sois attentif, et entends ce qui m'est arrivé ; c'est une histoire merveilleuse : il m'a fondue sur le moule en bougie ; il m'a pesée au souk

---

(1) Mahomet ; il s'agit des chorfa alaouites, ses descendants, les sultans du Maroc de la dynastie filaliennne. L'auteur avait à se plaindre d'un vizir qui l'avait fait exiler, d'où l'allusion qui précède. Ce poème le fit, dit-on, rentrer en grâce.

(2) La bougie. — (3) Celui qui fond la cire.

comme toutes les marchandises des commerçants, et j'ai subi ce qui a été écrit. Mon état est lamentable ! Entends, ô voisine, il m'a fondue la deuxième fois comme des feuilles, et je suis restée pour sécher ; chaque jour on me retourne, et aucune patience n'est venue à mon aide. Et quand la marmite est venue, ma grande souffrance fut incomparable.

#### HARBA

Chante, ô Chama la gentilette ; sois joyeuse et fais de la musique. Cueille les fleurs, ô thériaque de la guérison de tout mal, ô fille de la royauté ! Tu es de rang élevé, et l'on te respecte.

#### V<sup>e</sup> QSAM

« Il m'a mis les mèches de la trahison, avec le roseau, et m'a rangée en séries sur la cuve. Par la mèche de la tromperie ! ô ma famille, les gens trompeurs ne réussissent jamais. L'homme mange l'éléphant et vend cher son ivoire ; avec les lions il joue de maison en maison ; et il vainc le dragon et le tigre. Il cligne de l'œil avec malice et grande astuce. Celui qui a la tête noire (l'homme), ses pièges sont des pièges. Il vainc les oiseaux dans l'air et les poissons dans l'eau. Aucune mer ne triomphe de nos navires. Il bâtit les palais et les maisons ». — « Mais les honnêtes gens ne connaissent pas la trahison, ô bougie de la bénédiction. La clémence a de solides fondations ; la libéralité est noble et d'illustre extraction. Ne te fâche pas et écoute-moi ; je vais te dire quelque chose d'utile, ô bougie. Ne rends pas le mal pour le mal. Celui à qui l'on ne rend pas l'offense est égorgé <sup>(1)</sup>. La patience est bonne. Ne sois pas vindicative ». Elle a dit : « Ma patience dépasse celle des chameaux du Sahara et de ceux du Gharb. Après le plissage, on m'a conduite pour être pesée, et ce qui restait de moi, les *qeççara* l'ont travaillé. On

---

(1) Est encore plus dans son tort.

m'a allumée, et je suis restée gémissante, semblable à l'Amoureux consumé par la flamme de la passion, et la chaleur a fait couler sur mes joues des larmes nombreuses. Dans le chandelier, mes pleurs ont fait les marques de mes soupirs ».

#### HARBA

Chante, ô Chama la gentilette ; sois joyeuse et fais de la musique. Cueille les fleurs, ô thériaque de la guérison de tout mal, ô fille de la royauté ! Tu es de rang élevé, et l'on te respecte.

#### VI<sup>e</sup> QSAM

L'Amoureux a parlé, et il a dit : « O bougie, regarde, nos sorts sont identiques. Tu es excusable. Mon aimé n'a pas été tendre et ne m'a pas pardonné. Moi et toi, nous sommes dans l'étroitesse du malheur et du mécontentement. Ton petit cœur est fondu par la chaleur comme mon petit cœur est fondu par la passion ; et ni ruse ni force ne peuvent nous sauver. Celui qui n'a pas éprouvé ton état ne te donne pas d'excuse, mais celui qui le connaît comprend tout. Toi tu pleures dans l'obscurité (la nuit seulement, quand on t'allume) ; et moi je pleure nuit et jour. Par l'amour de la Belle <sup>(1)</sup>, tes larmes et nos larmes coulent comme la pluie, et en mon cœur comme dans le tien brûle une mèche enflammée. Je retrouve en toi toutes les caractéristiques de mon état, et réciproquement. Je jaunis et je verdiss, je me plains en secret et à haute voix. L'affaire de l'Amoureux et de la Beauté éclatante n'a pas de solution. La mèche brûle au milieu de toi, et les torches qui me consomment dépassent toutes les braises. Mon amour caché a été révélé par mes larmes qui tombent goutte à goutte. Lorsque tu pleures, ô très belle, tu n'éprouves aucun soulagement, et moi non plus lorsque je pleure. L'aimé qui n'aime pas trouve

---

(1) *Khonnar*, amie, maîtresse.



désagréable tout ce qui vient de l'amoureux ; pour celui qui est mordu, c'est du miel sans amertume. Ton fardeau est un lourd fardeau, ô bougie, et le mien est lourd par l'amour de celle qui a les cils noirs, de la belle qui repose la vue, de celle qui m'a laissé errant dans les villes et les déserts ».

#### HARBA

Chante, ô Chama la gentille ; sois joyeuse et fais de la musique. Cueille les fleurs, ô thériaque de la guérison de tout mal, ô fille de la royauté ! Tu es de rang élevé, et l'on te respecte.

#### VII<sup>e</sup> QSAM

Elle a parlé, la vierge à la beauté éclatante, au joli nom, le lever des Pléiades, et l'étoile brillante. Celle à la haute origine, celle qui l'emporte sur toutes les jeunes filles par sa beauté grave et imposante a parlé et a dit à la bougie : « Grâce à toi, pendant tant de nuits, que d'assemblées et de sermons ont pu avoir lieu dans les mosquées, que de joyeuses réunions dans des nids intimes ont pu se tenir, que de sanctuaires ont été illuminés, que de foires et de mariages ont pu être fêtés dans la joie et le bonheur ! Comme tu as brillé dans les pavillons des rois, vêtue de bijoux ou de louis d'or pur <sup>(1)</sup> ! Tu as brillé devant les verres de vin, entre les femmes et les buveurs. Et tu as brillé ! ô bougie de considération, dans de hauts *menzehs* <sup>(2)</sup>, au milieu des femmes et des jeunes filles aux cheveux et aux yeux lumineux ; et les bandeaux descendent jusqu'aux talons, et les tailles des jeunes femmes sont sveltes comme des mâts d'un navire

---

(1) Pour payer des prostituées, on collait des louis d'or à leur bougie. Ou bien, en manière de fantaisie, on entassait une pile de pièces de la même hauteur que la bougie, et l'on en retirait pour les donner toutes celles qui dépassaient la bougie réduite par la combustion, selon le temps passé.

(2) Chambre ayant vue sur autre chose qu'une cour intérieure, maison de plaisance.

balancé par son butin sur la mer débordante, dont le capitaine est expert en son art et les matelots sont des faucons rapaces. Le front luit comme un éclair, les sourcils sont un arc qui touche le but, lançant les yeux comme des flèches noires ; les cils jettent la poudre et les balles, les joues sont rouges comme le tommaj, et le nez gracieux garde les sourcils, comme une sentinelle, et le col est comme le col des antilopes, et les citrons (les seins) qui pointent de la poitrine de la grandeur d'une poignée <sup>(1)</sup> se laissent deviner aux spectateurs, et le nombril est comme une tasse d'or. O celui qui comprend, écoute que je te fasse la description de la bien-aimée, de sa croupe qui fait saillie sur sa taille, de ses jambes et de ses talons qui donnent de la grâce à sa marche ».

#### HARBA

Chante, ô Chama la gentilette ; sois joyeuse et fais de la musique. Cueille des fleurs, ô thériaque de la guérison de tout mal, ô fille de la royauté ! Tu es de rang élevé, et l'on te respecte.

#### VIII<sup>e</sup> QSAM

Et la bougie s'est plainte du petit oiseau *boufartot* (le papillon), le maigre. Elle a dit : « L'aveugle ! il est venu pour éteindre ma lumière sans respect, et il a trouvé mon feu trop étincelant pour quelqu'un comme lui ». Boufartot a répondu et il a dit : « Tel est mon sort, ô bougie de la bénédiction. Tu ne rends pas justice à mon amour, et celui-là ne me comprend pas non plus qui me blâme pour l'amour que m'a inspiré ta beauté éclatante. Je pâlis et je fonds en larmes. Je ne puis supporter cela, ô bougie de belle allure, ni les braises ni le feu. Celui qui a peur de souffrir ne sera pas

---

(1) Autant que ce qui peut être pris dans la main.

exaucé <sup>(1)</sup>. Celui qui est captif, les prières ne lui rendent pas la liberté ! Aie égard à ma maigreur, à ma flamme. J'ai passé la longue nuit dans les soupirs et les amertumes. J'ai souffert autant de la haine que de l'abandon ; et les jaloux sont sans pitié pour moi. Je ne suis qu'un amoureux, et toi tu es belle, et l'amoureux jette sa tête dans les brasiers, et il est généreux de sa vie pour le beau. Celui qui est mort pour la beauté n'est pas mort en vain ». Et la bougie a parlé, et elle a dit : « Mon éclat, je l'ai emprunté à la joue de celle qui est bien faite » (celle que j'aime, le lever de la lune, celle qui brille comme une lampe entre toutes les jeunes filles, leur dame, la vierge). Et la bougie de la lanterne a dit : « Même la lumière du soleil et de la lune vient de la Belle, de la gentille, de la gracieuse ». La bougie a donné raison à sa dame, et elle s'est fondue devant elle, de peur et de crainte. Et je termine ce que je voulais dire par le parfum du parfum de la mère aux beaux cheveux.

*(Recueilli à Fès et traduit de l'arabe parlé par Mohammed el Fasi et Emile Dermenghem). (2)*

---

(1) Mot à mot : Celui qui craint les troubles n'arrive pas. Le mot *arriver* est fréquemment employé par les mystiques dans le sens d'arriver au plus haut degré de la vie spirituelle, à l'union divine. Dans ce poème, comme fréquemment, l'amour humain devient le symbole de l'amour mystique.

(2) Ce poème est du genre semi-populaire des *qacidas* en arabe parlé composées souvent par des illettrés et des hommes du peuple et chantées avec accompagnement de violons, guimbris et *tarijas* : Si Thami el Mdaghri vivait au xix<sup>e</sup> siècle, et fut l'ami du sultan Sidi Mohammed, père de Moulay Hassan.





# RENÉ GHIL

---

## *La vie intérieure du Poète*

---

*Aucune vie humaine n'est longue. Calme ou agitée, l'espace d'un, deux ou trois lustres la consume ; et les tristesses de l'adieu sans revoir vous resserrent le cœur. C'est alors seulement que la vie de l'homme apparaît dans sa courbe entière et dans son sens légitime. L'on peut en voir alors les moments, les épisodes, en coordonner les faits, en refaire l'histoire.*

*Cela, quand il s'agit d'un poète de l'ordre de René Ghil, a été fait et bien fait. Aussi bien son action avait-elle été toujours claire et avait-il pris le soin lui-même de classer les éléments principaux de sa biographie.*

*Mais on peut toucher plus profondément encore à un grand et noble souvenir. Sur les réseaux des faits, on peut chercher à pénétrer jusqu'au mouvement du cœur, prendre part à ce drame intérieur qui est l'effort et la vie d'un grand poète, toucher à ce monde, le seul réel, le seul concret, de ses aspirations.*

*Quand une vie est haute et digne, est-il de plus touchant hommage au poète ? Pour ma part, je ne le crois pas.*

JEAN DE COURS.

La mort est la suprême épreuve du poète. Si l'oubli n'ensevelit pas son œuvre avec lui, la beauté enchantée par ses poèmes suscite l'émoi des élites futures, sa pensée survit à la tombe ; c'est ainsi que la conscience humaine s'enrichit peu à peu. Le temps est le grand justicier et, sans doute, n'est-ce qu'après plusieurs siècles, après des

oublis et des retours, que la gloire est certaine. Cependant, on peut, avec quelque raison, prévoir le sort des œuvres dont la poésie, à quelque école qu'elle se rattache, rejoint la poésie éternelle.

Je crois, sans beaucoup m'aventurer, pouvoir affirmer que c'est le cas de l'œuvre de René Ghil.

Je fis la connaissance de René Ghil au printemps de 1915. Dès notre première rencontre, j'eus le sentiment, qui ne s'est jamais démenti, de m'élever à son contact. Jean de Cours pensait que c'était là l'ultime signe du Poète. De fait, je ressens cette même impression avec Francis Vielé-Griffin. Tel est le magnétisme des hommes supérieurs, de ces Intelligents du Monde dont rêvait René Ghil.

Je reste persuadé, en outre, que par delà les écoles et les modes, chez tous les vrais poètes, se retrouve, atteinte par des moyens différents, la même fin : *la Beauté réalisée par le Verbe*. Elle dépasse la forme du poème et s'identifie avec le Vrai et le Bien. C'est par elle que la poésie scientifique de René Ghil, comme le symbolisme de Francis Vielé-Griffin ou le romantisme de Shelley rejoignent la poésie éternelle.

Le caractère essentiel de cette poésie, c'est son sens universel. N'est-ce pas justement pour n'y point observer ce caractère que René Ghil s'est toujours dressé contre « les symbolismes » et a toujours refusé que, même avec éloges, son nom ne soit mêlé au mouvement symboliste.

Je m'arrêterai un instant sur cette attitude intranquillante du poète : elle nous aidera, je crois, à saisir les desseins de sa conscience. Certains, même parmi ses plus fidèles disciples, regrettent cette attitude, à tort, selon moi ; car elle est surtout un geste de haute probité.

René Ghil écrivait, le 18 mars 1920, à Jean de Cours : « Le Symbolisme-Ecoles fut, dis-je, et demeure une manifestation d'une époque poétique. Tel, je l'ai vu et le vois comme un aboutissant — de Vigny, Baudelaire et Mallarmé et ceux qui dif-

férencièrent le mode de la pensée et de la sensibilité. — Seul, Vielé-Griffin, je l'ai dit en disant mon admiration, sort de leur conception, en élargissant le symbolisme : il reprend les Mythes et Symboles, ou en crée de nouveaux à leur mode, et, les expurgeant du merveilleux, inscrit en eux des vérités généralement humaines, à résonnances éternelles. Voilà pour moi sa grandeur, et dans le « Symbolisme » il est, ainsi, unique.

« Car pour tous les autres, ce n'est sortir du mode égotiste, sans valeur générale, sans quelque sens universel. Car ces symbolismes ne procèdent que par analogies et images préconçues par la sensibilité du « Moi ». Le « Moi » créant des analogies, des retentissements du subjectif à l'objectif ».

.... « Mais, si vous dites, avec P. Adam, que la Poésie-Symbolisme est « d'inscrire un dogme dans un symbole » — voyez, sans plus, comme déjà la Poésie-scientifique est à l'opposite, qui elle, *vide les Mythes et les Symboles* de leur contenu, pour en soupeser la connaissance et son émotion, en découvrir le sens universel et les Vérités en ce sens, — relier par elles, l'évolution mentale, morale et éthique, et affronter le tout aux données évolutives de la Science moderne, pour, de là, de rapports en rapports, édifier une *Synthèse*, qui me permette cette « Métaphysique émue », d'essence scientifique — Esprit créé en éternelle spiritualisation accrue par sa Matière — cette Métaphysique qui n'a nul correspondant en n'importe quel spiritualisme que vous puissiez voir en le Symbolisme ».

La pensée de René Ghil est ici très nette. Pourtant je crains que pour empêcher toute confusion entre la Poésie scientifique et le Symbolisme, il ne tende à associer trop intimement mythes et symboles. Le Mythe n'est que l'occasion du Symbole par lequel il prend sa valeur humaine, son sens universel. Est-ce à dire même que le Mythe soit une condition du Symbole ? Je ne le crois pas et

la nature, la vie elle-même, voire même conçue en son évolution apparente, offre aux poètes des occasions de symboles. Et, au fond, comme Francis Vielé-Griffin, à qui il fait une place à part, parce qu'il est peut-être le Poète du Symbolisme, René Ghil use de symboles : tel ce beau poème synthétique de Shiva, dieu dans la Roue, aux « Images du Monde », à partir du Mythe hindou.

La différence entre les deux poètes est pourtant foncière ; mais elle se rapporte moins à l'existence des symboles qu'à leur nature. Et il faut bien considérer que René Ghil revendique pour la Poésie scientifique une philosophie à base scientifique et non seulement à base de connaissance.

Aussi bien la formule de Paul Adam ne pouvait-elle que lui déplaire, à lui qui ne comprenait pas ce besoin d'Eden et, par conséquent, négateur de la connaissance mystique, n'admettait de dogme « car, pour nous, le dogme est en le futur. Nous ne sommes qu'efforts à nous en approcher — sans jamais l'atteindre en sa nue vérité. Nos efforts se conditionnent, se propulsent, se corrigent, l'un l'autre avec le désintéressement idéal et passionné ».

René Ghil fait partie de la génération des poètes qui eurent vingt ans aux environs de 1880-1885. La gloire de Victor Hugo « de qui les poings ramassent les siècles », retentissait comme la trompette du dernier Lyrisme. Louis Ménard ne croyait-il pas que la Poésie dût mourir de notre civilisation ?

Cependant René Ghil, comme les futurs symbolistes, sentait en lui un tel désir de chant, qu'il ne pouvait envisager sérieusement cette agonie. Non ! La Poésie avait encore sa raison d'être et l'aura toujours. Mais il s'agissait alors de faire justement ce que Hugo n'avait pas fait. Le lyrisme devait se renouveler. A coup sûr, ce n'était pas l'esthétique parnassienne de l'Art pour l'Art qui la ranimerait. Il est vrai que Leconte de Lisle et Sully



Prudhomme dépassèrent cette esthétique. Mais, basant leur inspiration sur les données de la Science, comme le reconnaît René Ghil, ils n'aboutirent l'un qu'à un nihilisme désespérant, l'autre à une rêverie désenchantée. Mais, pas plus que les sépulcrès blanchis, l'art verbal et métaphorique d'un Hugo ne sollicitent son cœur en goût de tendresse, son esprit avide de savoir.

La Beauté, fin suprême de la Poésie, n'est pas la résultante d'un coup de dés. Le poète ne croit pas à la fertilité du hasard. La pensée domine le chant. Or, qu'est la pensée, sinon l'expression consciente de nos sentiments et de nos idées ? Et qu'importe au monde notre pauvre moi et ses états d'âme ? Si nous vivons, la vie est aussi autour de nous, dans la nature, au cœur des autres hommes et notre pensée ne vaut que dans la mesure où elle s'harmonise avec la Vie totale. « *L'Art est l'expression de la Vie* ».

La Vie pénètre tout, ordonne tout et c'est cette ordonnance, ce Rythme universel, qui suscite l'inspiration : « patient, austère et studieux, pas « regardeur » seulement, sera le poète, — d'où méditant ».

C'est dans la méditation du monde extérieur, réel — car pour René Ghil le monde extérieur existe — qu'il cherche le geste de la Vie. Il était, en son for intérieur, excédé de ce « suprà-humain entre terre et ciel, de ces idéologismes d'Ange qui fait la bête. La ramure la plus haute et la plus pénétrée d'azur a un pied dans le sol nourricier ».

Aussi bien, comme Francis Vielé-Griffin, est-il un poète réaliste. Voire même la philosophie de René Ghil est matérialiste et, déjà dans la préface des « Légendes d'Ames et de Sangs », saluait-il avec sympathie les romans d'Emile Zola. Je crois du reste qu'ultérieurement il a senti la différence essentielle qui existe entre le naturalisme de Zola, sans grandeur, et ses propres aspirations qui s'élèvent à un spiritualisme humain. Le matérialisme de Ghil est plus proche de celui de Shelley.

Qui s'en étonnera ? Ce sont, en effet, deux tempéraments de poètes que nous comparons. Pas plus chez l'un que chez l'autre, la matière ne s'oppose à l'Esprit. Leur athéisme se tempère précisément d'un idéalisme moral par lequel ils atteignent à la Beauté, fin dernière de la Poésie. Il convient de signaler là un effet de l'esprit philosophique et vraiment réaliste des deux poètes. Toujours est-il que chez René Ghil, le point de vue moral a une importance capitale : l'a-t-on bien senti ? C'est d'abord à la notion de Devoir qu'il a été conduit par sa méditation philosophique :

« J'ai été frappé et heureux, m'écrit-il, de la conception où vous arrivez, du principe du Devoir imbécilement aboli devant se substituer à cette conception du Droit, anti-scientifique, anti-naturelle, sur laquelle nous vivons et qu'on voudrait encore renforcer. J'ai cru juste, quant à moi, de dire qu'il n'est pas de droits. Que si la connaissance, donc le plus de conscience des êtres et des choses crée un droit d'Intelligence, dirai-je, — ce droit, immédiatement, vient nous créer une somme plus aperçue de devoirs, envers nous-mêmes, envers l'humain et la nature, et Demain, — et de gratitude religieuse envers le Passé dont nous sommes un point de résultantes ».

Cette conception des devoirs, créés par les droits qu'on a acquis, s'oppose radicalement, on le voit, aux sociologies athées « qui ne partent surtout que du ventre et d'un égotisme émiettant ».

Et le Devoir, tel que le comprend René Ghil, ce Devoir auquel pas un instant il n'a dérogé au cours de sa vie d'homme et de poète, il prend racines « à même les cendres de la terre et des générations. Et, matérialiste aussi, il s'épanouit à d'autres idéals que ceux qu'on nous a proposés ».

On voit combien la philosophie évolutive s'élève, au contact d'une inspiration généreuse. Elle devient féconde, si fragile soit-elle en sa valeur d'hypothèse scientifique.

Dépassant du reste les théories du transfor-

même selon Lamarck et Darwin, René Ghil, à travers l'évolution, pressent en quelque sorte le Symbole de l'Eternité, et souscrit à ces vers extraordinaires de du Bartas sur la matière :

*« Mais n'étant point capable  
« De prendre tous pourtraits en une même part  
« Et dans un même temps, elle reçoit à part  
« Figure après figure, de sorte qu'une face  
« S'efface par le trait qu'une autre face efface ».*

Le plus grand tort serait de se figurer que sous le nom de poésie scientifique René Ghil a voulu consacrer poétiquement une théorie ou hypothèse scientifique. Il savait bien la vanité d'une pareille entreprise. La philosophie évolutive n'est qu'une base des méditations du poète qui, de la connaissance de la Vie et de ses rythmes, dégage, par intuition, les Lois d'une éthique idéale, à l'image des Lois naturelles. La Métaphysique émue tend ainsi à « réunir et harmonier la prodigieuse somme d'Intuition Asiatique et sa science ésotérique — et la philosophie scientifique de notre Occident actuel ».

Car, on l'a maintes fois signalé, — et le « Pantoun des Pantoun » en est une preuve, entre autres — René Ghil était hanté par l'Orient et surtout l'Extrême-Orient. Il y a retrouvé « le sens fatidique de la vie, de recréer avec exaltation, quand la mort se multiplie. Shiva, en tournant la Roue de Vie, détruit et prépare en même temps les renaissances ».

Le sentiment de la nature, et cette croyance à la sagesse asiatique et primitive qui prit ses sources, non dans « l'orgueil de l'homme », mais dans la communion religieuse avec les Forces de la Nature, ont contribué à laisser au poète, avec un certain dégoût pour les « forces de l'imbécillité », la conviction que « l'Europe a déraillé, sur sa machine qu'elle a dû alimenter de son âme... L'Asie attend, — le tout, pour le lointain avenir de l'Humanité, est de savoir si, elle, saura garder son

âme ». Son goût de la méditation et de l'équilibre est froissé par le hasard et l'inconscience qui semblent aujourd'hui mener les hommes. « Il n'est hasard et inconscience qu'en les hommes, en ceux-là qui ont perdu le sens des Lois qu'on ne trouve qu'en le savoir et ses méditations : dès que l'homme eut pris pour norme l'orgueil de l'homme, il s'en est allé vers l'incohérence »... Inapte à comprendre l'effort aveugle du monde, l'homme ne se doute pas que, peut-être, cet effort ne tend « qu'à se débarrasser de son soi-disant progrès, de ses besoins factices et trompeurs, de sa vie artificielle ».

Nul pessimisme, pourtant, nulle amertume de cette constatation. Le poète a une conscience trop haute de ses Devoirs. Il faut, dit-il, « œuvrer de tout notre don, — sans savoir à qui », mais le chant des Poètes doit s'élever « pour que les pauvres hommes sachent d'où vient le souffle qui ressuscite et desserre les poitrines ».

Au contraire, il a foi en le Futur — non pas la foi béate en la perfectibilité continue de l'homme, mais la croyance que dans l'Espace et dans le Temps le monde, réalisant son destin, prend conscience de son éternité, par un effort discontinu, avec des retours en arrière, vers le Mieux et c'est l'incantation de ce Mieux rêvé, entrevu, qui est la fin du poème.

Et rien de tel, pour consentir à cette foi que d'écouter, comme il savait le faire, la voix de la terre :

*« elle, des terroirs et des plaines la dense voix ».*

Il sent, en les labours et les semailles, monter la vie de la terre sèveuse, cette vie vers laquelle s'accordent, dans un effort harmonieux, le geste de l'homme et la « vertu nourrissante des soleils ».

En cet effort de vie, éparse aux germinations, s'agite « l'éternelle tendresse qui épand la vie ou, ardemment stérile, sourd pour le rêve des Ames... » Car l'Amour est l'énergie créatrice : désir à jamais inassouvi de posséder le bonheur,



qui n'est autre que la conscience de soi-même et du monde en son éternité, — désir fécond, si une volonté ferme le soutient.

J'ai tâché, dans ces pages, de faire participer le lecteur à cette élévation que j'ai ressentie au contact de René Ghil : et qui est une belle leçon de poésie.

Je ne me suis pas attaché à une étude de son œuvre, je n'aurais guère pu que redire ce que d'autres ont mieux dit.

Il parut, en particulier, l'année dernière, un « Choix de poèmes », recueilli par MM. Gabriel Brunet, Noël Bureau et Paul Jamati, — précédé d'une étude excellente sur la poésie ghilienne et complété par un argument détaillé de l'œuvre du poète, d'après René Ghil lui-même. Cette anthologie est bonne, en ce qu'elle donne le goût de pénétrer davantage l'œuvre et la pensée du poète.

Quant à l'instrumentation verbale et au rythme évoluant, qui sont les moyens de son art, je ne crois pas davantage devoir m'y attarder. Comme théories, ils me paraissent établis sur des données trop subjectives. Ce qui importe, c'est qu'avec ces moyens, le poète ait créé de la Beauté. Le Verbe n'est, comme il l'avait appris de Mallarmé, que « vibrations sensibles des choses pensées et des choses entre elles » : il est assez naturel que, doué du sens de l'audition colorée, René Ghil en ait utilisé les puissances de suggestion, certaines. Il a de même un sens très vif du rythme ; ses rythmes sont toujours parfaitement nets ; il sait jouer des accents et des nuances d'intensité ou de durée des syllabes. Mais il a préféré, au lieu de séparer les rythmes comme en le vers libre, les faire évoluer à travers une géométrie de la période et garder l'égalité du nombre des syllabes dans le vers, qui n'est plus marqué que par la rime. Artifice peut-être, mais qui convient à l'expression du poète et il ne nous appartient pas de discuter son choix.

Le plus gros obstacle à la diffusion de la poésie de René Ghil, ce sera toujours sa langue. Il s'est créé un langage suggestif qui, par ses tours, s'éloigne de la langue usuelle. Il manie un peu la phrase française comme la latine, au gré de l'expression et cela déconcerte. Il y a un effort à faire de la part du lecteur. Je reste persuadé que cet effort mérite d'être fait — et que toujours quelques-uns le feront et en seront récompensés.

Mais ce langage sensitif, ici adéquat à la pensée, est un danger pour d'autres qui voudraient l'imiter. Et René Ghil reste un cas exceptionnel.

Tout son système est du reste parfaitement cohérent et ordonné, et c'est l'équilibre entre la pensée et la forme qui fait que sa poésie est humaine.

*12 Mars 1929.*

CHARLES COUSIN



# A PROPOS

## NOTES SUR LES LETTRES ET LES ARTS

---

**Les Limites de l'Espace et du Temps.** — On se rappelle tout l'émoi que causèrent dans le monde scientifique et dans le monde philosophique les théories de la relativité, d'Einstein. Malgré cela, on peut dire que rien de sérieux n'avait été tenté jusqu'ici pour en dégager les conséquences philosophiques possibles.

Il apparaît bien, pourtant, que dans l'état actuel de la science, les fondements des théories de la connaissance aient besoin d'être révisés.

M. l'abbé Jakubisiak (1) lui, a senti ce besoin. Les contradictions de la philosophie scholastique le gênaient. Quel que soit, en effet, le postulat épistémologique qu'on place à la base du système, il exige « que les conséquences métaphysiques s'accordent avec les faits de la science et ne soient pas en contradiction avec les fondements mêmes de la théorie ».

Mais les systèmes modernes ne le tentent pas davantage. La science actuelle contredit les principes a priori de Kant, concernant l'espace et le temps. Quant aux philosophies d'aujourd'hui, à base générale d'évolutionnisme, elles supposent un désaccord intolérable entre la pensée et la réalité ; elles nous présentent un univers intelligible.

M. Jakubisiak admet, au contraire, que l'être est réellement tel que l'établissent les premiers principes, c'est-à-dire fixe et discontinu. Il aboutit ainsi à nier la durée et le devenir.

Que notre perception sensible nous montre la nature changeante,

---

(1) *Les Limites de l'Espace et du Temps*, par M. JAKUBISIAK (Félix Alcan, 1927).

cela est un fait. M. Jakubisiak prétend que cette mobilité est une illusion, provoquée par l'incapacité de nos sens à saisir d'emblée toute l'étendue, si restreinte qu'elle soit, de l'espace perceptible. C'est pourquoi notre conscience n'enregistre les faits que successivement. Et pour l'abbé Jakubisiak, la simultanéité ou la succession n'ont pas de sens, en valeur absolue. Il conçoit des durées individuelles et conteste formellement l'existence d'un temps extraconscientiel. C'est, dans le domaine psychologique, le même point de vue relatif que celui d'Einstein sur le plan physique.

En ce qui concerne le mouvement, notre auteur remarque, après d'autres, que notre intelligence est à ce point incapable de l'expliquer qu'en mécanique, « chaque fois que l'on cherche à saisir le mouvement, on le décompose en petites phases indivisibles, qui sont autant de repos. En d'autres termes on ramène le mouvement à l'immobilité ». Il propose donc de réduire tout mouvement au « mouvement organique sur place ». Le déplacement est une illusion de nos sens, comme nous l'avons vu, très imparfaits.

Un des principaux attrait que je vois à cette explication, c'est qu'elle nous soulage du « continu », — de cette manie du continu, qui agaçait déjà Hermite. Car on peut bien dire que non seulement le continu est inintelligible, mais aussi qu'il ne répond à aucune expérience sensible. On l'a imaginé pour fonder objectivement le mouvement et la durée, qui n'apparaissent plus ici que des notions subjectives. Non que le mouvement engendre l'espace, l'auteur affirme que « l'espace concret, c'est-à-dire l'ensemble des étendues des corps, ... avec toutes ses déterminations essentielles, préexiste à la perception et au mouvement et les rend possible ».

En réalité, les corps occupent dans l'espace des positions fixes et distinctes, représentées par des nombres. Je ne puis m'étendre sur les très intéressantes considérations que développe M. Jakubisiak, sur la notion de nombre, sur les ensembles dénombrables et sur l'infini. Il se rallie, on l'a vu, à la thèse pluraliste, à l'explication discontinuiste du réel, que semblent de plus en plus appuyer les découvertes de la physique, rendant enfin l'univers intelligible comme s'en louait déjà, si je me rappelle bien, M. Rougier, dans son livre sur La Matérialisation de l'énergie. L'arithmétique, la statistique, les ensembles dénombrables prendront ainsi une importance d'autant plus grande ; la science actuelle tend ainsi à donner raison aux vieilles spéculations pythagoriciennes (1).

---

(1) Du reste, de même que l'architecte qui construit une maison doit



Pour M. Jakubisiak, « tout nombre résume la situation totale d'un être concret dans l'espace ». Ainsi la saisie intellectuelle de l'existence, par le nombre, est-elle purement quantitative. La qualité est discernée par les sens, et c'est pourquoi l'existence nous apparaît changeante, comme le chantait déjà du Bortolotto.

D'après cela, les vérités mathématiques correspondent bien à un monde réel, comme le croyait Hermite, et ne sont pas de simples abstractions.

J'ai lu avec un vif plaisir les pages où M. l'abbé Jakubisiak fait une critique serrée et objective des théories transformistes. Mais le transformisme est devenu une nouvelle religion qui a sa mystique et de nombreux adeptes : superstition — plus que religion, même — et dangereuse par ses ramifications sociologiques.

Le mysticisme qui clôt le livre est magnifique. M. l'abbé Jakubisiak, dans une méditation sur les Ecritures et les Mystères, établit l'accord de son système avec la tradition catholique.

Un beau livre en somme : et le premier essai sérieux et cohérent que je connaisse pour renouveler la philosophie à la lumière des données récentes de la science et de façon à rendre le réel intelligible.

\* \* \*

**Napoléon et Mahomet.** — La mode est aux vies romancées et chacun, à l'aide de documents plus ou moins bien choisis, refait un grand homme à sa guise, souvent assez superficiel. La véritable grandeur, le génie du héros est, hélas ! le plus souvent étouffée sous les vains agréments d'un conte écrit pour plaire. Ailleurs, on retrouve assez aisément l'auteur sous les traits empruntés du héros.

Cependant, il y a place encore pour des études sérieuses, dans lesquelles l'auteur cherche un enseignement, pour lui et pour nous. N'est-ce en effet à la rencontre des héros, de ces types supérieurs de l'humanité, que s'élève notre cœur, notre pensée ?

Méditer sur la vie d'un héros, l'écouter vivre au rythme de son cœur, suivre les mouvements de son âme, découvrir l'homme et son génie à travers la tragique aventure de son destin, — révéler la leçon du Maître, c'est faire œuvre féconde.

---

croire à l'espace euclidien et à la planitude de la terre ; de même, en physique courante, le calcul différentiel (quoique supposant la continuité) s'imposera toujours : car les ensembles dénombrables traités seront composés d'un assez grand nombre d'éléments pour qu'il n'y ait pas lieu de les distinguer individuellement.

*Et c'est cela que je loue en le Napoléon de M. Emil Ludwig (1), comme en le Mahomet de M. Emile Dermenghem (2). Ici et là, l'auteur est allé aux sources historiques ; mais, de là, ils ont fait vivre leur héros, de sa vraie vie qui est en lui, les actes n'étant en somme qu'un réflexe de sa volonté. Comme l'écrit M. Emile Dermenghem « Les prophètes s'imposent au monde comme les grandes forces bienfaisantes et terribles de la nature ». Les prophètes, oui, et tous les génies, dont la destinée semble attacher à elle-même une part du destin de l'humanité.*

*M. Emil Ludwig, dont la documentation est du reste très exacte, suit l'évolution en Napoléon de son rêve d'hégémonie, de son destin impérieux, depuis le nationalisme corse jusqu'à la conception des Etats-Unis d'Europe, toujours sous son égide. Napoléon dominait ses passions comme les hommes, et il eut pourtant envers eux comme envers elles des faiblesses qui ne lui furent pas heureuses. Il poursuivait sa voie, droit et avec une volonté implacable, et au fond une grande bonté en dépit du mépris que son expérience précoce lui avaient laissé de ses sujets et des hommes en général. On peut lui reprocher seulement d'avoir dirigé son action vers sa gloire propre, et au profit de sa famille, plutôt que vers un idéal purement national ou humain. Mais, n'oublions pas que Napoléon était un « sans-patrie » et reconnaissons qu'il eut pleinement conscience qu'à son destin était rivé celui de la France, voire celui de l'Europe. D'ailleurs, cet homme avait du cœur et il s'était attaché à la France et aux Français qui l'aimaient.*

*Et aujourd'hui, si son rêve est repris, si l'on tend vers les Etats-Unis d'Europe, l'idéal déjà visé par Napoléon est-il plus pur chez ceux qui nous gouvernent ? Beaucoup d'égoïsme n'est-il pas encore à la base de cette entreprise qu'on peut croire d'une envergure un peu grande pour nos politiciens ? Cependant le destin s'accomplit et Napoléon fut le premier ouvrier conscient et héroïque de ce destin.*

*Le livre de M. Emil Ludwig nous force à méditer sur le génie, comme puissance de réalisation.*

*Mahomet n'a pas cherché à conquérir le monde ; il a voulu sauver des âmes. Et si déjà il s'occupa lui-même de rallier tout l'Orient à l'Islam, ce fut pour faire rayonner la vérité qu'il avait apportée.*

---

(1) *Napoléon*, par Emil LUDWIG (Payot, édit.).

(2) *La Vie de Mahomet*, par Emile DERMENGHEM (Plon, édit.).

*Au contact des chrétiens de la Mecque, hélas ! trop ignorants, sa conscience religieuse s'était éveillée. Il apprit du christianisme les premiers principes de cette Vérité dont il aura plus tard la révélation. Tout le vœu de sa jeunesse tendit à cette connaissance mystique : ensuite, « il crut profondément à sa mission et l'accepta non sans héroïsme comme un fardeau dont il savait être le premier à porter le poids le plus lourd ». Et M. Dermenghem ne peut, avec justice, « prendre cet inspiré lucide pour un épileptique illuminé » : toute la vie de Mahomet s'oppose à cette thèse trop simpliste. Lui aussi, il poursuit sa mission avec une volonté opiniâtre et il domine ses passions et les hommes. Cependant, il reste un homme d'Orient, faible à l'amour de la femme et quelquefois cruel. Le meurtre des 600 à 700 juifs, massacrés devant ses yeux, reste une tache ineffaçable. Et on peut douter si le message est vraiment divin, quand il traite des affaires du harem de Mahomet, et permet au prophète de transgresser la loi pour épouser la femme de son meilleur ami, de son fils adoptif. Il semble que peu à peu le message se fasse de plus en plus égocentriste, avec les années : en même temps la volonté du prophète s'émousse. -*

*Une thèse, très intéressante, de M. Dermenghem, consiste à rapprocher le christianisme et l'Islam : ce sont deux frères ennemis. Je ne connais pas assez le Coran pour discuter la question soulevée, mais la conscience de l'auteur me force à me fier à son érudition. Or, il apparaît nettement que des vérités fondamentales du christianisme : la divinité du Christ, verbe de Dieu, descendu dans le sein de la Vierge Marie — et même le jugement dernier, sont vérités islamiques. Les mentalités occidentale et orientale sont toutefois assez diverses, pour qu'à la longue les similitudes des deux religions se soient effacées devant les différences foncières. Et, en tout cas, du point de vue chrétien, si des révélations peuvent parfois apporter une lumière sur un point déterminé, elles ne sauraient remettre en cause le Nouveau Testament et lui substituer un autre témoignage.*

*Je reconnais néanmoins toute l'importance de ce rapprochement des deux religions : les relations entretenues actuellement de plus en plus entre les nations chrétiennes et les peuples de l'Islam sont peut-être un avertissement, sinon à une union impossible, du moins à une sympathie mystique.*

\* \* \*

**Prière et poésie.** — M. l'abbé Brémond a publié dans la *Vie Catholique* (26 janvier et 2 février) — à propos du livre de M. Raby : « l'Histoire de la Poésie chrétienne latine depuis ses débuts jusqu'à la fin du Moyen-Age » (Oxford 1928) — de curieuses notes encore, où il traite des rapports de la prière et de la « poésie pure ».

« Celui qui traite en vers un sujet chrétien est poète ou il ne l'est pas », dit-il. « S'il ne l'est pas, le sujet qu'il a choisi, — serait-ce Jésus, comme Jean Aicard (1) — ne le sortira pas de la prose. S'il est poète, il l'est au même titre que le poète profane ».

Cette vérité, nos critiques catholiques l'oublient trop souvent. Ce n'est pas le sujet qui fait la valeur du poème, c'est la manière de le traiter, de le sentir et d'en créer de la Beauté par le Verbe. Toutefois, « le poète chrétien a cela de propre que sa poésie est une prière proprement dite et une prière priée ».

En quoi diffèrent l'incantation mystique, par laquelle certains hymnes nous émeuvent et nous prennent, de l'incantation poétique proprement dite ? M. l'abbé Brémond soutient que c'est « le don mystérieux de communiquer aux mots une puissance magique » qui fait qu'un poème n'est pas prose.

Il ne reconnaît pas plus que M. Raby cette puissance magique aux vers de Saint Thomas, dans l'« Office du Saint-Sacrement » qui, pourtant, les émeut, les enchante. Il y a là, dit M. l'abbé Brémond « une merveille de foi et d'amour, mais d'une foi et d'un amour qui rendent merveilleusement contagieux le drame liturgique où ils éclatent et les associations que ce feu céleste éveille chez nous ».

Il en résulte, en somme, que la vraie poésie tend à unir les deux incantations ; car la magie des mots seule est inapte à enchanter l'âme, et l'inspiration mystique ne suffit pas à produire un poème.

Il est évident, comme nous l'avons déjà dit, que la vraie poésie résulte d'un équilibre entre les deux incantations. Il ne faut pas chercher ailleurs le charme des vers de Prudence. Encore faut-il tenir compte du Rythme, source vive d'harmonie.

— N'est-ce encore ce même équilibre harmonieux qui nous enchante en « l'Abeille » de M. Francis Vielé-Griffin ? (2).

---

(1) ou comme M. Armand Godoy ! dont le dernier livre : *Le Drame de la Passion* (Emile-Paul), est une merveille de mauvais goût.

(2) *Mercury de France* du 15 janvier.

---



928

1930

DÉPÔT LÉGAL

N. 6

1936

(DEUXIÈMES)

# POÉSIE PURE

---

Revue Littéraire

paraissant trimestriellement

---

Fondateurs :

JEAN DE COURS †

et

CHARLES COUSIN



## Sommaire du N° 6

---

|                                             |                                                |     |
|---------------------------------------------|------------------------------------------------|-----|
| FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN :                     | <i>Le Rendez-vous, in memoriam J.C., poème</i> | 237 |
| JUSTIN FRANTZ-SIMON :                       | <i>Pour Jean de Cours, poème (mars 1917)</i>   | 239 |
| CHARLES COUSIN :                            | <i>Le baron Jean de Cours (1892-1928)</i>      | 243 |
| JEAN DE COURS :                             | <i>Confidences, poésies</i>                    | 267 |
| —                                           | <i>Les diners jeûne</i>                        | 269 |
| —                                           | <i>Nations, poème</i>                          | 305 |
| CHARLES COUSIN :                            | <i>In memoriam Jean de Cours, poème</i>        | 309 |
| A PROPOS. Notes sur les lettres et les arts |                                                | 311 |

---

Prix du numéro : 4 francs

Abonnement d'un an : 15 francs

---

Adresser la correspondance à M. Charles COUSIN  
34 bis, rue Guillaume-Tell, PARIS, (7)



# LE RENDEZ-VOUS

---

In Memoriam J. C.

*Ombres aimées sur cette route,  
ormes vastes,  
peupliers que l'on écoute ;  
où sont nos voix de l'autre année ?  
où sont nos pas qui résonnaient  
vers l'ombre, ici, où je m'arrête...*

*Les chants, les bannières levées,  
les banderoles, les avés  
voltigent sur le chemin creux  
— des ailes d'anges sur la plaine —  
Je serai seul au rendez-vous  
sous l'orme où l'on reprend haleine,  
ici, dans l'herbe, à deux genoux.  
C'était ailleurs, ce rendez-vous...*

*C'était ailleurs, ce rendez-vous  
où tu es fidèle aujourd'hui.  
Où sont ces chants dont le vent joue  
— et tantôt braves et, tantôt seuls,  
delà l'éteule —  
comme des floches de la bannière,  
et des rubans qu'il brouille et noue.*

*C'est ailleurs et, peut-être, ici,  
pour nous dont l'ombre pèse aux routes  
— bleu d'azur, sur la poudre d'or —  
je m'y suis rendu, comme ceux-ci ;  
vous deviez y revenir, toutes,  
ombres légères de la mort,  
sous l'orme, ici, aux vastes voûtes.*

*Souris-tu, si, les yeux fermés,  
j'écoute, pour te revoir pareil  
à toutes nos pensées aimées,  
à tous ces grands jours de soleil ?  
Parles-tu, de ta voix revêche,  
un peu, pyrénéenne... ?  
La brise de septembre sèche  
les feuilles de la treille ancienne*

*Les bannières ont tourné  
et flottent au vent qui les devance ;  
la cloche sonne à toute volée ;  
le soleil rouge s'est incliné  
et fait un vitrail de ces branches ;  
l'ombre des peupliers s'étire  
en un grand geste de l'épaule...*

*Les choses que j'avais à te dire  
n'ont plus besoin de nos paroles.*

FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN



## *Pour Jean de Cours*

---

De Cours

il a fait gris tout ce jour,  
mais hier le ciel était bleu,  
presqu'aussi bleu que chez toi en Gascogne,  
et j'ai pensé à toi tout le jour,  
et aujourd'hui encore sous le ciel monotone  
je pense à toi et mon cœur en est joyeux.

Je pense à toi de Cours,  
Je suis dans un chemin qu'on appelle le Joud,  
c'est plus haut que la vil'e, sous des arbres une allée  
qui doit être très belle dans le soleil et l'été :  
maintenant elle fuit comme un cloître  
dont les piliers sont des cadavres ;  
et devant moi la plaine  
étaie sa scrofule de neige  
jusqu'aux montagnes qui écrasent l'horizon  
et le ciel qui n'a pas d'au-delà  
est noir comme un couloir de prison.

Oh ! la boue navrante de nos ciels !  
et la pluie,  
bandeau d'ennui,  
qui broie les tempes et ensommeille,

c'est la prison plus proche des montagnes  
et les muscles las même de vivre !  
Oh l'horreur assassine des grisailles !

Et pourtant j'ai dans l'âme du Soleil :  
je pense à toi, à ton pays qui fut le mien  
un clair hiver trop tôt passé hélas !  
Je pense à la grande tour vermeille  
dans les crépuscules bleus d'hiver ;  
je pense aux blanches jeunes filles sur la place,  
qui passaient légères dans la lumière des matins,  
je pense à la terrasse de soleil et d'ombre, discrète,  
où nous fumions des pipes, discutant  
d'esthétique et de philosophie, de poètes...  
et d'où l'on découvrait dans la brume du Gers  
les coteaux moirés d'argent éblouissant.

O de Cours  
toute cette joie envolée...  
et la plaine sous un chancre de neige...

J'ai emporté ce matin un livre  
que tu aimerais lire,  
et je l'ai ouvert à la page préférée,  
mais les mots sonnent vides dans ma tête,  
et l'idée me fuit presque ennemie,  
et les grands arbres sans feuilles sur ma tête  
m'effraient.

Oh ! fuir vers le soleil dont ma cervelle est ivre,  
ou vers le rêve qu'éblouissent les étoiles...

Je vais descendre vers la Ville  
Vers la Ville exsangue et sans âme ;

dans ma maison je chercherai asile,  
je fermerai les contrevents, que nulle épave  
de lumière n'y pénètre, souillée,  
et là, malgré la campagne morte  
et la solitude lasse de ma pensée,  
je m'efforcerai quand même d'être poète,  
et je déclamerai tout haut des vers pour toi,  
et j'ouvrirai des livres, des livres ensoleillés,  
et nous parlerons ma femme et moi  
de ton Pays, de la Cathédrale et de Toi,  
de cet après midi qui fut tout de musique  
dans la chambre aux fenêtres d'église  
et je te jouerai comme dans un sanctuaire  
des phrases flamboyantes de Wagner.

JUSTIN FRANZ SIMON

*Mars 1917*





# Jean de Cours<sup>(1)</sup>

(3 novembre 1892 — 9 septembre 1928)

---

*“ La vraie beauté ne touche que ceux  
qu'elle a choisis ! ”*

## La pensée du poète

Le Baron Jean de Cours était un de ceux-là qui, touchés par la Beauté, tendent de tout leur être — sens, cœur, intelligence — à sa possession. N'est-elle une forme idéale de la Divinité en laquelle elle participe de l'éternité ? C'est en tout cas à travers elle que le poète aperçoit Dieu. Sa vie fut dominée par cette attirance ; aussi mit-il à la poursuite de son unique idéal, sa raison de vivre.

Avec quelle ferveur, avec quelle tendresse il désira cette Beauté pure, ceux qui l'ont connu tant soit peu le savent. Convaincu que « la vie n'est rien, sinon une possibilité d'amour », il accomplit la sienne suivant ce vœu même.

Des choses fugitives et changeantes qui nous sollicitent, il n'aura retenu que l'aspect familier, seul favorable à cet attachement, sans lequel toute œuvre est vaine. L'étrangeté, l'aspect insolite provoquent la surprise, voire même l'admiration ; mais elles ne peuvent pas nous émouvoir et « l'émotion reste, en vérité, le moyen le plus sûr de communier ».

Toujours prêt à aimer, grâce à sa sensibilité,

---

(1) Préface au livre de Jean de Cours sur « Francis Vielé-Griffin », actuellement sous presse (H. Champion, édit. Bibliothèque de Littérature comparée).

toujours disposé à admirer et à comprendre, grâce à son intelligence subtile, il me trouvait dur pour l'ennui ; car il ne pensait pas qu'il y eût d'ennui où l'on ne pût découvrir quelque joie, une raison d'aimer et de s'enrichir. Mais dès que dans une œuvre, il n'y avait plus de sentiment, c'est-à-dire amour et souffrance, noblesse et élévation, il devenait très sévère. Lui qui avait un tel souci de comprendre, il savait que l'on ne connaît que par la sympathie. « Pour comprendre », m'écrivait-il un jour, « combien faut-il avoir aimé ! ».

Par là s'expliquent aussi bien ses poèmes que ses essais d'esthétique et de critique. De là aussi la qualité de son affection et ces amitiés spirituelles qu'il voua dans le passé et dans le présent avec des héros de l'histoire et des poètes. L'amitié entre artistes lui paraissait « la chose la plus belle ».

Jean de Cours naquit le 3 novembre 1892, à Monlezun d'Armagnac dans une propriété de famille et passa toute sa jeunesse en cette Gascogne au bord des Pyrénées où il s'imprégna de soleil. Il fit ses études au lycée d'Auch. Là, il habitait chez sa grand'mère maternelle, sur les remparts, en face des Pyrénées, près de la cathédrale aux vitraux merveilleux et de la Bibliothèque : il se plut de bonne heure à hanter ces deux sanctuaires de la foi et de la pensée. Car, plus peut-être qu'au lycée, il acquit un savoir précoce par la lecture de maints livres. Son oncle de Batz, rédacteur à la *Revue des Deux-Mondes*, érudit et lettré, un homme de l'ancien temps, s'était intéressé particulièrement à sa vive intelligence. Jean lui soumit ses premiers essais et lui confia sa pensée en éveil. Il n'est pas douteux que ce vieil oncle favorisât son goût de l'histoire et de la compilation. Il lut du reste peu de romans et, sauf quelques-uns, comme la « Princesse de Clèves » ou « Adolphe », il ne les aimait pas. Par contre, les mémoires le passionnaient ; à ces histoires vécues avec lesquelles on

écrit l'histoire, il prenait un plaisir extrême. Il revivait aux cours d'autrefois de tout son cœur, jusqu'à s'éprendre des beautés de l'époque et aimant tant enfin qu'il comprit.

De ce fait, il joignit à ses dons naturels une érudition, précoce mais sûre, dont il enrichit son intelligence, en même temps que sa sensibilité s'affinait, par la culture de la musique et de la poésie, et même de la danse ; car Jean aimait la danse. Cela l'amusait de danser : il se plaisait aux jeux rythmiques des bostons, des tangos et des habaneras ; il s'y délassait aussi, sans doute. La musique lui donnait des jouissances d'un ordre supérieur, certes, à ces danses de salon : il avait une prédilection pour Schumann, dont il aimait jouer au violon les sonates. Je dirai tout de suite, pour montrer à quel point il avait le souci d'approfondir toute chose dont il se servait, qu'il fit des recherches sur l'histoire du violon, — jusqu'à écrire vers 1923 une « Poétique du Violon » dans laquelle il proposait l'art charmant, mystérieux et presque désuet aujourd'hui de la lutherie comme objet de méditation aux poètes.

Cependant, s'il avait le goût musical, Jean de Cours ne fut jamais tenté, ni par ses dispositions naturelles ni par son éducation, à la composition ou à la virtuosité. Son don créateur, c'est comme poète qu'il l'exerça.

La poésie lui apparaissait d'ailleurs comme un art plus complet. Elle est musique et danse par le rythme ; mais elle s'en différencie. « Le rythme seul est commun entre la poésie et la musique. Les mots gardent un sens, que des sons musicaux pris isolément n'auront jamais ». J'ajouterai que le geste, en la danse, exprime un sens, mais fatalement vague : or, il est bien certain « que c'est avec le langage que l'homme est arrivé peu à peu à prendre conscience. Nous nous en apercevons chaque fois que nous écrivons un poème et réalisons une aspiration, c'est-à-dire un moment de vie plus confuse, mais plus intense et plus pleine ».

Jean de Cours était foncièrement poète.

« La poésie impérieuse est mon amante ».

Ce vers du Maître bien-aimé, il eût pu l'inscrire sur son blason. Et cet amour jaloux n'engendra pas seulement de beaux poèmes ; mais par lui s'affirma le besoin aussi impérieux de réfléchir sur son art, conçu comme « un moyen de réaliser sa vie » : moyen du reste supérieur en ce sens « qu'il est à lui-même sa fin ».

Ainsi ne s'étonnera-t-on point que du jour où il connut Francis Vielé-Griffin, il ait eu la révélation de cette « fleur de vie » dont il était en quête, au point de consacrer une étude créatrice à l'œuvre, à la pensée, à l'Art du poète, comme étant le « seul poète », celui dont la poésie s'accordait avec ses goûts, ses pensées, ses aspirations les plus hautes.

Cette étude, à laquelle il travailla pendant quatre longues années, de 1918 à 1922, reste assurément l'ouvrage le plus important de Jean de Cours. Il y éclaircit, à la lumière de son héros, les grands problèmes touchant le poème.

L'amitié qui unit le Maître à son « cher poète » apparaît comme l'événement central, la dominante de la vie et de la pensée de celui-ci. Francis Vielé-Griffin a dit lui-même quel réconfort, quelle joie il a éprouvée à cette affection que la mort ne peut atteindre. Jean y réalisa l'idée si belle qu'il se faisait de l'amour : « Suprême don de soi, joint à la suprême conscience de la parfaite possession de soi-même ». Il fut vraiment le Disciple, c'est-à-dire « l'ami qui comprend et aime plus que les autres ».

Auparavant il avait connu Henri de Régner qui, le premier, le soutint de ses conseils et dissipa ses doutes. Il lui conserva toute sa vie une reconnaissance émue et une grande affection. Mais je ne crois pas qu'eurent jamais lieu entre eux ces échanges spirituels qui font éclore la véritable amitié entre artistes, à laquelle de Cours mettait un si grand prix.

Il était avide de telles amitiés. La première fut



celle qui le lia à son cousin, le peintre Raymond d'Espouy, dès ses années de collège, et qui ne se démentit jamais. Et en dehors de F. Vielé-Griffin, il en noua deux autres au cours de sa vie de poète.

Il avait rencontré pour la première fois Justin-Franz Simon chez un libraire, à Auch. « N'est-ce point là que dans toute petite ville de province l'on revient prendre contact avec l'humanité pensante ? » Ce jeune grenoblois, venu de l'université de sa ville, était un poète et un animateur ; il avait publié son « Livret de vers », d'une poésie souvent intense. Ils se parlèrent et furent amis. Simon habitait « une maison à flanc de coteau, d'où la vue dominant la basse ville, la rivière et la plaine, se confondait à l'horizon avec la ligne bleue des Pyrénées ». Ils passèrent là, ensemble, de bonnes heures de causeries, dans la fumée des pipes. Ils discutaient, agitaient de graves problèmes d'art ; ils aimaient l'un et l'autre « l'art moderne, l'art qui vient, l'art qui vit ». Touchant le rythme, seulement, ils n'étaient plus d'accord : Simon croyait à la toute puissance de l'instinct ; sans en nier le rôle prépondérant, de Cours soutenait les droits de la réflexion et de la volonté. Alors, ils lisaient des poèmes aimés de Régnier ou de Jammes ; un jour même, Simon lut la « Sapho » de Vielé-Griffin. Je crois que ce fut le premier contact du poète d'Auch avec le Maître. D'autres fois, Simon jouait au piano quelques thèmes de Wagner ou de Debussy.

Il se maria et revint enfouir mon bonheur « sous les roses », en une villa minuscule sise dans un vallon à l'écart.

Là, ils se revirent encore. « Les beaux jours étaient venus... et au charme de l'heure transparente, se joignaient harmonieusement nos deux vies, et la vie encore d'une gracieuse présence nouvelle ». Puis Simon s'en retourna à Grenoble, après cet hiver trop court, « pour apprendre l'allemand et ses beautés à de jeunes hommes ». Il fut

en sa ville un animateur, et créa notamment la revue « Les Trois Roses », à laquelle de Cours collabora. Ils échangèrent des lettres, « trop rares », car Simon n'aimait pas écrire ; mais leur amitié demeura toujours la même. Simon mourut en octobre 1918 et l'In Memoriam que son ami lui consacra prouve assez la qualité de son affection : chant d'une émotion grave et forte, avec cette certitude qui dompte la douleur :

« Ma joie et ma voix sont toujours les tiennes ».

Je rencontrai de Cours, pour la première fois, un dimanche d'hiver chez René Ghil en 1919. Je lui adressai quelques jours après mon « Vœu de l'Etre » avec une lettre. De là naquirent nos relations épistolaires, et nos rencontres à Paris et à Amboise où nous étions les hôtes de Vielé-Griffin. J'allai un été, en 1921, dans sa propriété de Saint-Gervasy en Armagnac. Là, au cours de promenades sur les routes, ou assis sous les accacias, nous causions du rythme et lisions des poèmes de Shelley, qu'il étudiait alors. Ses paradoxes sensés et son clair rire d'enfant égayaient nos discussions. Déjà nous parlions de la poésie pure et tâchions d'élucider les théories d'Edgar Poe touchant la « true poetry ».

Mais c'est par correspondance surtout que nous échangeions nos idées. Collaboration incessante, mais dans laquelle il apporta beaucoup plus qu'il ne reçut ; cependant, il s'y découvrait peu à peu lui-même.

Esprit intuitif et synthétique, et doué d'une extrême sensibilité, son instinct ne le trompait pas. Il saisissait d'emblée, sentait confusément les qualités et le sens profond des choses. Mais il ne se contentait pas de cette prise de conscience indistincte. Il n'avait cessé d'analyser ses sensations, de clarifier ses concepts, de mettre, au moyen de l'écriture, de l'ordre dans ses analyses. Pas de joie pure hors de l'ordre et de la clarté ! S'il est

vrai que l'analyse fait toujours apparaître des côtés contradictoires, le rôle de l'intelligence est précisément de « concilier, harmoniser et résoudre les contradictoires ».

Ce besoin de son intelligence, qui eut à lutter contre ses dispositions naturelles, affermit son désir d'ordre et imposa à sa pensée le système de l'équilibre.

Cette recherche de l'équilibre, dont la systématisation lui apparaissait nécessaire, procède d'autre part de son amour du Beau. La Beauté pure, idéal et fin suprême de la poésie, participe de l'Eternité. Nous ne pouvons en figurer qu'une image ; mais la poésie sera d'autant plus parfaite, qu'elle réalisera l'équilibre du sentiment, de la pensée et de l'intelligence. « C'est une émotion qui fait naître le poème, et c'est en une émotion que le poème doit fleurir. Emotion qui n'est pas fatalement sensible, mais intellectuelle, morale, humaine, aussi ». C'est encore sa conception des droits de la réflexion et de la volonté : la sensibilité ne tue pas la conscience ; au contraire elle est faite, selon lui, pour « fournir des matériaux à l'intelligence, pour l'aiguiser et l'affiner, nullement pour la combattre ».

De ce point de vue l'amoralité ou l'immoralité ne le retiennent point, car elles sont en lutte avec le bel équilibre harmonieux. Et ne sont-elles souvent le fait d'une sécheresse d'âme, d'une impuissance foncière ?

La question du rapport de l'Art et de la Morale a d'ailleurs préoccupé de Cours. Il avait déjà, en 1917, envisagé une étude sur l'Esthétique et la Morale en face du poème. Il concluait au primat de l'esthétique. « L'homme a conçu le Beau avant le Bien. L'instinct sexuel est au fond de l'aspiration de l'homme primitif vers la Beauté. Le Bien est un fruit de l'homme déjà social : élévation de l'idée de Beauté sur le plan moral ». Il en résulte que l'Art véritable est naturellement moral, je dirai par raison d'équilibre. Le bien hu-

main apparaît en effet comme un des aspects de la Beauté éternelle, celui qui nous révèle le sentiment de l'amour, ce ferment de vie auquel les autres sentiments et l'intelligence elle-même doivent leur unique raison d'exister.

Dans le même ordre d'idées, la question religieuse occupa la pensée du poète. Il était né catholique, dans une vieille famille catholique ; mais la tradition ne lui paraissait pas suffisante à soutenir sa foi : des considérations plus hautes devaient l'affermir. S'il reconnaissait, avec certains libres penseurs, que la foi aveugle convient au peuple ignorant, il méprisait l'attitude qui fait de l'ignorance une nécessité de la croyance. Il était trop intelligent pour être sceptique et, au contraire, pensait que la vraie foi est lucide : elle est la prise de conscience de notre sens du divin, de l'éternel. C'est de la méditation que procède la révélation, et sans doute est-ce par impuissance que d'aucuns nient le sentiment religieux ; rappelons-nous que pour comprendre, il faut avoir beaucoup aimé.

Le principal adversaire du scepticisme est le sentiment. Lui seul consolide la foi et reste sa force suprême ; car il unit les diverses facultés intéressant : l'intelligence par ses racines, le cœur par sa floraison, et la volonté par l'aspiration vers un but.

La religion catholique est, d'ailleurs, la seule où notre foi puisse fleurir : nous réalisons en elle seule ce sentiment harmonieux ; et, la plus humaine par la communion des saints, c'est en elle que s'épanouit le génie de l'Occident.

Les pratiques ne lui semblaient pas davantage des gestes vains ; car loin de nous abaisser, elles nous élèvent et nous aident, à travers la beauté liturgique, et sous le sens profond des rites, à atteindre Dieu. Le protestantisme, à son sens, n'était pas une religion, mais une méthode religieuse.

Il y avait en de Cours, un fond de mysticisme : mais de mysticisme conscient et réfléchi du genre



de celui qui anima Spinoza, son philosophe favori,  
avec Guyau.

## L'œuvre poétique

Comme la plupart des jeunes poètes, Jean de Cours avait commencé par écrire des sonnets et des poèmes courts à forme fixe. Entre seize et vingt ans, à l'âge où les sens et le cœur s'éveillent, mais aussi où son intelligence s'affina, il en produisit des centaines.

Il avait subi d'assez bonne heure le charme de Vigny, dont le « Moïse » lui parut toujours un des plus beaux poèmes de la langue française. On pressent déjà par là sa disposition au Symbolisme. L'influence du poète-philosophe fut très profonde sur lui, et jusqu'après la vingtième année elle marqua sa pensée de pessimisme. Une tendresse fervente, mais attristée par la méditation sur l'histoire, sur la vie et sur la nature, domine ses premières inspirations. Point ce vague à l'âme de tant de vers de jeunesse, point cette mélancolie romantique à la Musset. Le poète, malgré la

« Tristesse, point final de la phrase du rêve »,

regarde et observe : son pessimisme est déjà philosophique. A travers les déceptions du cœur, il dégage toujours l'idée, « ce sentiment auquel on pense ». Tel ce poème ancien :

« Un cœur n'est pas très vieux lorsqu'il a pris de l'âge,  
« Les peines sont vraiment les minutes du cœur,  
« Il est des cœurs d'enfants très amoureux et sages,  
« Il est des cœurs de vieux, aussi bons que des sœurs.

« Le cœur est un oiseau dont la vie est la cage.  
« Il s'élance, vole et de sa pauvre aile effleure  
« Les barreaux qui de loin lui semblaient des mirages.  
« Ah ! que de près ils sont et vilains et trompeurs.

. . . . .

« Il est des cœurs très vieux et qui n'ont pas pris d'âge ».

Ce n'est pas Henri de Régnier qui eût pu détruire ce germe de pessimisme. Mais la discipline que lui imposa ce premier Maître, l'assura dans son art, et au fur et à mesure qu'il en prit davantage conscience, la pensée philosophique prit plus d'importance, sa poésie s'imprégna d'une émotion plus largement humaine. Le vers libre auquel d'instinct il était venu fut peut-être pour lui aussi, selon l'expression de Francis Vielé-Griffin, « une conquête morale ? » De cette époque, date « l'Ame grave », suite de poèmes qui sont « le miroir sincère de ses vingt ans en face de la vie ». Il avait songé sérieusement à publier ce recueil qui resta par la suite dans ses tiroirs et dont il ne parla plus jamais.

Pourtant, à travers « les sourires, les ombres, les tristesses aussi », il y a des chants graves et beaux qui présagent ceux où il nous a confiés, plus tard, les mouvements de son cœur. Ne peut-on reconnaître en ce Lied, une inspiration et un accent voisins des « Treize Chansons ? » :

« J'ai vu s'envoler les galères  
« du Roi.  
« Les voiles se gonflaient claires  
« et les mâts se dressaient droits.

« Mais l'océan est immense  
« et le Roi s'en est revenu  
« en laissant son espérance  
« aux confins de l'inconnu.

« L'or terni des hautes carènes  
« gît au calme des roseaux  
« et le vent seul pose sa traîne  
« sur la pourpre salie au frôlement des eaux ».

Dans le « Lys », voici le symbole du désir insatisfait, mais peut-être vain en sa résignation statique :

« Mon âme était un lys si haut dans le jardin

« que les mains  
« n'ont pu l'atteindre...

« Et mon âme attend sans fin  
« la main  
« qui doit l'atteindre.  
« O pauvre lys, serait-ce en vain,  
« dans ce coin de jardin  
« où l'on entend les eaux se plaindre ?

Le « *Chemin du Soleil* », qui fait suite immédiatement à « *l'Âme grave* », procède de la même veine. « En montagne », le poète envie ces bergers dont le rêve solitaire communie avec Dieu, dans la simplicité de leur cœur, exempt de souci :

« Te rappelleras-tu nos soirs sur la montagne,  
« Enfant au cœur léger ?  
« Ah ! pourquoi le Seigneur ne m'a-t-il pas fait l'âme  
« qu'il donne à ces bergers ?

Et plus loin :

« Oh ! que j'aurai voulu, comme on s'endort, mourir  
« dans ce brouillard léger qui monte de la terre.

En « Octobre », à contempler les vendangeurs, il songe que l'homme ne revit pas comme les fleurs et les fruits :

« Pourquoi la terre encor qui nous offre des roses  
« et nous donne le vin, garde-t-elle nos morts ?

Mais déjà, quelques poèmes plus importants, tels que « *Le Soleil sur les Routes* », laissent entrevoir son orientation prochaine vers les longs poèmes qui enveloppent et bercent et dont l'écho se prolonge dans tout l'être.

Dans tous ces vers écrits vers la vingtième année, la personnalité du poète est déjà très accusée ; nous pressentons les qualités de sa poésie. D'abord, il a le sens du rythme, qui semble suivre les mouvements de son cœur et ses vers chantent.

Il a aussi le sentiment de la nature et des choses familières ; ses poèmes évoquent toujours par quelque côté cette nature ou un objet dont la présence ou l'habitude remplace la vie. Et le symbole s'en dégage en sa belle simplicité. Et ce qu'il y a de remarquable c'est que, contrairement à la plupart des jeunes poètes de sa génération, Jean de Cours ne fut jamais touché par la manie du mot rare ou la recherche de style : pour lui le poème fut et resta toujours une parole, « la parole de celui en qui l'émotion suscite un chant », et une parole claire.

Pourquoi, après avoir songé très sérieusement à éditer « l'Ame grave », le poète l'enfouit-il en ses tiroirs ? Sans doute l'heure vint où il n'aima plus ses poèmes. On peut aussi attribuer cet abandon à une crise de conscience.

A ce moment, en effet, le poète se replie sur lui-même. Il vient d'écrire « *Les Grilles* », qu'il dédiait à Henri de Régner : beau poème à l'accent grave et tendre, mais peut-être celui de tous où son pessimisme est le plus profond. Son âme devait tendre à s'évader — elle se confie à Dieu ; dans le silence, elle trouve enfin l'amour calme et serein qui l'élève. Cet état d'âme, il l'a exprimé dans sa magnifique « *Méditation lyrique en face de Dieu !* » datée de janvier 1917. Il a placé en Dieu « sa volonté de puissance ». Cette méditation en prose harmonieuse est contemporaine des « *Jardins clos* », poème « personnel, beaucoup trop personnel », écrit en alexandrins souvent assez faibles, et où il vient à Dieu avec toute sa force, « non dans la crainte qui diminue, mais dans l'amour qui amplifie ».

« Ebloui, transporté, j'ai tendu mon esprit  
« comme un large filet autour de toute chose,  
« et remontant ainsi des effets vers les causes  
« j'ai retrouvé sa joie et construit sa splendeur  
« dans la réalité vivante de mon cœur.



« Maintenant je connais la face qui rayonne,  
« et la richesse inépuisable qui se donne,  
« à toute heure, à tout homme et dans tout l'univers.

Certes, le poète n'attribuait à ses « Jardins » aucune valeur littéraire. Mais ils marquent avec la Méditation un tournant de sa pensée.

Ils sont le trait d'union entre « *Les Grilles* » et « *Les Horizons* ». Littérairement, *Les Horizons* (1), écrits en 1917 et dédiés à Francis Vielé-Griffin, marquent le point où le poète a vaincu le pessimisme de ses vingt ans.

De son aveu même, c'est un poème de perpétuelle hésitation, « des méditations combinées s'appuyant sur des rappels » : mais il s'ouvre à la joie.

De Cours m'a souvent affirmé qu'il avait triomphé de son pessimisme quand il connut Vielé-Griffin. De fait, c'est par « *Les Horizons* », que le Maître aima, que se nouèrent leurs relations épistolaires, puis personnelles. Mais si le poète de l'Amour Sacré n'eut point de part à la victoire morale, combien il assura son jeune ami dans le triomphe !

De ce jour, en tout cas, Jean de Cours avait trouvé sa voie, il avait conquis son art : car, il le notera, « l'art, la Beauté, c'est une victoire sur soi-même, une victoire sur le monde, mais une victoire des âmes ».

L'importance des *Horizons*, outre leur valeur poétique, est donc double par cette victoire et par la rencontre avec Francis Vielé-Griffin, qui est le noeud de la vie de Jean de Cours.

Tandis que dans les *Grilles*, le rêve du poète se heurte à la réalité décevante qui l'encage, les *Horizons* reculent à l'infini les limites du désir :

---

(1) « *Les Horizons* » ont été publiés fragmentairement au *Mercure de France* (1<sup>er</sup> mars 1920) et à la *Grande Revue* (octobre 1920). L'un en donna le milieu, l'autre le début et la fin. Cela pouvait laisser un certain flottement qui n'existe pas à la lecture intégrale.

« plus loin que les fruits lourds et plus loin que les roses,  
« il demeure des joies,  
« auxquelles nous ne pensions pas.

« Regarde dans ton cœur ce que tes yeux reflètent  
« et laisse.

« Le ciel est plus profond que toutes nos tristesses ».

Beau, ce chant du soir où :

« tu seras seule  
« en face de ces choses mystérieuses  
« et comme infinies...

« Tu seras seule et cependant il y a la vie ».

et le poète, — qu'importe qu'il ne sache atteindre  
ces fleurs changeantes des horizons, — prendra

« dans la beauté du jour la force de sourire ».

Jean de Cours songea, dès 1922, à donner aux  
Grilles et aux Horizons une suite. Le « *Poème du  
Fleuve* » devait exprimer, en se rattachant aux  
deux autres, un troisième moment de sa pensée et  
de sa manière. D'ailleurs chacun de ses poèmes se  
rattache par de nombreuses fibres à quelqu'autre  
antérieur ou futur, par un effet de sa conception  
du système du monde, qu'il poursuivait à travers  
les faits et les impressions les plus simples.

Du « *Poème du fleuve* », où chanta pour la der-  
nière fois son cœur, il n'a écrit qu'une soixantaine  
de vers. Il semble que ce fleuve dût être le sym-  
bole de cette poursuite perpétuelle, à travers les  
choses réelles, de l'éternelle Beauté ; nous y pre-  
nons conscience de notre vie profonde :

« et quand l'heure fut trop tardive  
« et que nous dûmes nous endormir,  
« par ce chant de vos eaux qui parlaient à la rive,  
« multiplié par les roseaux,  
« nous sûmes au milieu de nos incertitudes  
« que nous ne nous endormions pas tout entiers. »

Auparavant, le poète s'était plu, dans sa plénitude d'amour, à exprimer son sentiment de la vie en une suite de « *Treize Chansons* » simples et belles (1). « Le Roi chante » :

« Je suis seul. Que j'appelle, il ne viendrait personne.  
« Décidément tout m'abandonne,  
« et je reste pareil à l'enfant étonné  
« et je ressemble aussi à chacun de ces hommes...

« Je ne possède plus que ce que j'ai donné. »

De la même époque que ces chansons sont « *Trois poèmes d'été* » (2), l'« *In Memoriam J.-F. Simon* » et « *Raisons* » où il évoque son cher philosophe :

« Je pense à vous, Benoît de Spinoza  
« chassé par vos frères jaloux,  
« de leurs temples et de leurs villes.  
« Hors du temps qui s'écoule, au delà  
« de ces temples et de ces villes,  
« quelle joie sans fin aperceviez-vous ?  
.  
.  
.  
« et de quoi vous souveniez-vous ;  
« de quel amour, de quelle beauté céleste,  
« lorsque vous écriviez cette parole claire  
« et qui nous fait chacun plus libéré et plus joyeux :  
« Sans doute l'homme n'était pas nécessaire » ?

Il aura retenu son exemple, prêt à s'étonner de tout et à sourire, car :

« j'aurai pardonné à ce qui abandonne...  
« des choses, des mots ; un autre amour  
« m'enivre du parfum de sa couronne.  
« Je suis ma raison du jour ».

En 1923, parut aux éditions de « la Connaissance », sa « *Suite tourangelle à la Louange de*

---

(1) *Treize chansons pour exprimer la Vie* (Editions de la Phalange 1919), reproduites dans le N° 3 de *Poésie pure*.

(2) Publiés dans *Rythme et Synthèse*.

*Diane* » (1), qu'il avait écrite en 1921. Guirlande tressée au souvenir de son premier séjour un peu long en Touraine chez F. Vielé-Griffin, elle évoque cette Thomasserie où « *la Déesse est souveraine* ».

A la Diane de la mythologie s'est superposée la Diane de l'histoire, cette ancienne tante à lui, dont il fut amoureux.

Le symbole est celui du désir, éternel quand il est insatisfait.

C'est à l'amitié de Jean de Cours pour Francis Vielé-Griffin, que nous devons ce « poème précieux, précieusement beau », comme l'écrivait René Ghil. De Cours ne se consola jamais que le Maître eût abandonné sa Thomasserie. Aussi garda-t-il toujours pour la Suite tourangelles une tendresse particulière — de même qu'il pardonnait aux Horizons, à cause du souvenir qui s'y attachait. En général il n'aimait pas ses vers. Il lui fallait se rappeler la plénitude de vie qui les avait fait naître, la joie profonde qu'il éprouvait à les écrire et à les travailler, pour leur accorder une raison d'être, les excuser d'être.

Concurremment avec Diane et le Poème du Fleuve, de Cours s'amusait à un « *poème symphonique à plusieurs voix* », babillages de jeunes filles.

Et à peu près dans le même temps aussi, le poète, encouragé au moins dans son dessein par F. Vielé-Griffin, qui lui parlait des beautés de la poésie anglaise, s'était mis à étudier divers traités, l'essai de Chateaubriand, les livres de Taine, de Chevrillon et s'était arrêté à Shelley, dont on devait l'année suivante, en juillet 1922, célébrer le centenaire funèbre.

Les quelques poèmes qu'il en put lire d'abord, et par dessus tous le « *Prométhée* », l'enchantèrent au point de vouer un culte au poète anglais, en qui il avait reconnu un frère spirituel et davantage un Maître auquel il pût s'attacher comme au poète de

---

(1) Antérieurement parue dans la Revue *La Connaissance*, en 1922.



l'Amour sacré. De là datent ses études anglaises, et surtout ses études de Shelley. Il s'entoura de tous documents le concernant, travailla sur l'édition d'Oxford conforme à l'édition princeps établie par Mary Shelley, pénétra l'œuvre et la vie du poète. Il écrivit, pour le centenaire, une étude sur Shelley et un essai sur « The Sensitive Plant et l'art de Shelley » (1). Mais plus ! Dans une « Ode en mémoire de Shelley », dédiée à M. Robert de Souza, il exalte son émotion : chant de communion sentimentale et spirituelle, où revit la voix du Poète avec, notamment, l'évocation d'Adonaïs :

« Adonaïs est mort. Au tertre de sa tombe,  
« refléurit l'anémone d'été.

. . . . .  
« Adonaïs est mort, mais le bel Adonaïs  
« n'était pas cette ombre blême  
« que la déesse éperdue embrassa à genoux.  
« Ah ! paix, cessez vos pleurs et vos longs cris funèbres.  
« Muses, voyez au ciel, une étoile se lève  
« et l'âme d'Adonaïs, pure étincelle  
« scintille encore sur vous ».

La qualité de l'émotion, touchant à l'idéal le plus élevé de la poésie et de la vie est suprême :

Pourquoi pleurer, pourquoi gémir ?  
Chantons, à pleine voix ces rythmes  
par qui l'âme se divinise  
en prêtant à tant d'ombre un reflet de ses yeux.

Comme toi, Cœur des cœurs, heureux...

. . . . .  
Qu'importent les années et les jours  
si notre songe se prolonge  
en l'ivresse dont nous l'avons paré

Poète, c'est ainsi que la Vie triomphe.

Entre temps, le poète se laissait aller, au gré de l'heure et au rythme du cœur, à des « confidences » en petits poèmes d'une grande densité d'expression.

---

(1) non publiés.

Il se divertit aussi, un temps, vers 1922-1923, à des « exercices » où il essayait sa plume : sonnets-jeux assez curieux et elliptiques — un peu par ironie de l'art parnassien qui, après Mallarmé, trouva son maximum d'inanité sonore en le « Dessein des Sources » de M. Gaspard-Michel. Cependant, Jean de Cours ne parvint pas à ôter toute signification à ses vers impressionnistes, où se développent par l'évocation de châteaux de Touraine, des sonorités en accord avec des couleurs. L'émotion historique subsiste à défaut de symbole. Même là, où il ne cherche pas à penser, le poète, bon gré mal gré, sent son poème comme une *fleur de vie*, non comme une fleur de parole. C'est pourquoi les choses familières, les impressions les plus simples lui fourniront toujours « l'occasion divine ». De là son sentiment de la vie, enrichi de tant de sensations, de souvenirs, de joies et de peines — au jour le jour.

D'ailleurs, quoi qu'il ait de tout temps beaucoup réfléchi à son art et qu'il ait conçu un système esthétique, il écrivit toujours ses poèmes instinctivement, en dehors de toute théorie. Il se laissait aller à ces mouvements qui chantent... Les théories, si fécondes quand elles se dégagent de l'œuvre et se vérifient en elle, sont tout à fait funestes si elles la commandent.

L'idée se développe synthétiquement, par bonds concertants, musicaux. Parfois, tempérant le lyrisme, une phrase familière comme parlée ; mais jamais d'emphase, de tours singuliers ou d'éloquence. Le goût et le sens du rythme et de l'harmonie suppléaient chez lui, comme chez Racine, le don verbal.

## L'œuvre critique

Les recherches du poète, touchant les moyens et la fin de son art, ont pu s'opposer, dans une certaine mesure, au libre essor de son génie

créateur. Et pourtant, là encore il a fait œuvre créatrice, et ses théories sont assez fécondes pour que nous ne devions rien regretter.

S'il plaçait le roman en dehors des préoccupations du poète, il prétendait que celui-ci dût se livrer avec fruit à la critique, à la philosophie et à l'histoire.

Quant à ses théories sur l'Art, cette étude sur F. Vielé-Griffin lui donna l'occasion de les concevoir avec clarté...

Ayant de très bonne heure écrit des vers libres, de Cours avait longtemps réfléchi à la question, sans se demander ce qui en justifiait l'ordre : il se trouvait, avec les études symbolistes, en présence de nombreux actes de foi qui n'apportaient rien de précis ni de clair. Seul, M. Robert de Souza avait commencé de débrouiller la question. Et, dans d'anciennes notes sur le vers libre, Jean de Cours s'est convaincu que ce qui fait le vers, c'est le rythme et la rime. Le rythme poétique — car la prose est rythmée comme tout mouvement — est l'élément musical du vers. « Musical et de nature mathématique, même lorsque comme dans le vers libre, il semble se muer en psychologique. Il existe, dans tout bon vers libre, un ordre intime, un rapport plus ou moins caché entre les parties, qui demeure mathématique et lui garde le caractère de vers, même en face de la prose la plus musicale ».

Cet élément mathématique, qui a peut-être quelque analogie avec le *numérisme* de M. de Souza, l'auteur le renia ensuite. Et dans une étude écrite en 1916 sur le « Vers-librisme et la musique moderne », il hésite à exprimer ce qui distingue le vers de la prose : quoique même le vers libre reste toujours d'un autre ordre que la prose. Il pressent déjà pourtant un rappel de dominante par l'accentuation sur les temps forts des mots importants, souvent avec des retours d'homophonies.

Arrivé à la troisième partie de son étude sur

Francis Vielé Griffin, au sujet de son art, il s'est trouvé naturellement en face du vers libre. Alors il a lu, compilé, comparé tous les livres traitant du rythme (d'Aristoxène à M. Robert de Souza), de phonétique, de versification française ou étrangère. Toujours guidé, quant au rythme, par les ressemblances musicales, il fouille la question du cursus de la liturgie romaine et du chant grégorien. Il arrive, par intuition, à sa conception claire de la *dominante du neume*. Suivant cette idée (une simple hypothèse logique), que ce qui faisait le chant d'une langue était, toute proportion gardée, ce qui fait le chant de toutes les langues, il en était venu à penser qu'en français comme dans les autres langues le rythme est produit par le jeu de l'accentuation.

Conduit ainsi à étudier l'accent français, il parvint à la conclusion : que l'accent français existe et « qu'il détermine, comme dans toutes les autres versifications, des pieds rythmiques — et ce sont ces pieds rythmiques qui ordonnent la strophe par la simple dominante de l'un d'eux ». Il répudia toute notion de mesure, faute de pouvoir fixer une unité. Il chercha des vérifications de son intuition dans des exemples et toujours chez Vielé-Griffin il les trouva : mais aussi chez tous les beaux poètes et dans l'alexandrin dont il étudia la loi véritable, parallèlement avec Georges Lhote, par une autre voie.

Entre le rythme poétique et le rythme de prose, il y a donc réellement une différence de degré : par leur perception même, conséquence de leur élaboration. « Il y a dans le vers des influences d'intention, d'inspiration, qui donnent le pas à la musique et celle-ci, dans la parole même, reste une ordonnance dans la succession des syllabes lourdes et glissées, d'où la formation naturelle quoique volontaire de pieds rythmiques plus ou moins sensibles, plus ou moins variés ».

Et le rythme poétique engendre un mètre réel, — durées non intellectuelles mais sensibles pro-



duites par les accents. Les erreurs des grammairiens viennent d'une confusion qui a fait attribuer les causes du rythme à la forme matérielle du vers.

Après son étude sur F. Vielé-Griffin, Jean de Cours poussa plus à fond les vérifications et les conséquences de sa théorie en des « Notes ». Il se cantonna toujours dans les régions de l'esthétique ; la phonétique, quoi qu'il reconnût son utilité, l'intéressait à un bien moindre degré, — elle pouvait bien lui apporter des matériaux. Mais cette science expérimentale, qu'ont servie les travaux remarquables de l'abbé Rousselot et les belles analyses de M. Robert de Souza, lui semblait inapte à formuler actuellement une loi, sans faire intervenir d'abord l'intuition esthétique.

Aussi, quand de Cours parle de méthode expérimentale, faut-il bien comprendre qu'il s'agit d'expériences d'ordre esthétique, telles que l'analyse de poèmes divers étudiés au point de vue rythmique : vérifications fécondes pour le poète au même titre que celles des appareils enregistreurs.

Par Francis Vielé-Griffin encore, de Cours fut conduit à éclaircir la question du symbole qui est, en définitive, un signe de connaissance ou n'est rien.

Dissociant à partir de là certains concepts, il opposait le Symbolisme au Parnasse, comme étant deux manières d'art. Quant au classicisme et au romantisme, ils s'opposent comme qualités d'âme. La qualité du sentiment romantique lui paraissait d'un ordre moins élevé, en ce qu'il comporte de factice et de caduc. Aussi dans la poésie romantique y a-t-il presque toujours disproportion entre le mot et la pensée.

Pour donner une idée de l'activité intellectuelle du poète touchant son art, j'indiquerai que dès 1916, il avait projeté sous le titre de « *Divagations*

concernant le poème », une série d'études ou promenades littéraires, « évoquant tantôt un visage ami, tantôt une question, qui durant l'espace d'un moment obséda ma pensée ». Ce livre devait comprendre cinq chapitres :

« Le poème au delà des écoles. — Le visage des Maîtres. — Le symbole éternel. — Vers librisme et musique moderne. — L'audition colorée et la sensation du poème ».

Seuls les deux derniers chapitres ont été écrits. Dans l'*Audition colorée* <sup>(1)</sup>, de Cours niant la possibilité de bâtir une théorie poétique à partir d'un phénomène sensible tout personnel, voyait une contribution à la joie esthétique que procure un poème.

Des notes sur l'*Immoralisme* d'*Henri de Régnier* et sur *Verlaine poète chrétien*, se rattachaient sans doute au Visage des maîtres. Il y souligne déjà les rapports de l'Art et de la Morale. Rien n'indique que les deux autres chapitres eussent été entrepris.

En tout cas, il ne s'agissait pas de questions obsédant momentanément la pensée du poète : elles furent, pour la plupart, l'obsession de sa vie et le F. Vielé-Griffin est une sorte de « Somme esthétique ».

En 1917, il ébaucha une étude sur « l'*Esthétique et la Morale autour du Poème* », dont nous avons résumé plus haut la conclusion.

La même année, il avait écrit « la *Genèse du poème* », méditation à partir des versions différentes d'un sonnet de Mallarmé.

Plus tard, il extraira de « l'Essai sur la littérature anglaise », de Chateaubriand, une « Critique du romantisme » qu'il commentera : il étudiera La Fontaine, accumulera des notes et pensées sur « *La Fontaine et la poétique d'aujourd'hui* », puis la poésie anglaise et Shelley le retiendront.

---

(1) *Mercur de France*. 10 avril 1916.

Il s'était, en dernier lieu, attaché à éclaircir le concept de « Poésie pure » et le rôle de la catharsis. Malheureusement, ses notes sont à peu près illisibles.

Sa pensée fureta encore dans d'autres domaines voisins, au gré de ses lectures ou des événements. Mais, en dehors de la poésie, de Cours était surtout attiré par l'histoire.

Après avoir eu le projet d'écrire une histoire des derniers Valois et de leurs poètes, il s'était attaché à réhabiliter ce roi singulier : Henri III.

Son amour et sa connaissance de l'histoire s'arrêtaient en principe à 1789. Il ne pardonna jamais à la Révolution française le déséquilibre, et en quelque sorte la déchéance du sentiment et du goût qu'elle engendra.

Jean de Cours, au mariage de ses amis, s'était toujours réjoui de pressentir l'affection enrichie par une troisième présence : il se maria à son tour en 1924 et il est bien vrai que la famille accroît de sa présence l'affection avec toutes ses joies et ses douleurs. N'est-ce encore de la poésie, cette tendresse de deux petits enfants qui s'élève dans le souvenir et la communion du père — déjà pour eux un héros ?

CHARLES COUSIN







# CONFIDENCES

---

## I

J'ai laissé les grands poèmes :  
ne chantent-ils mieux et bien  
dans le thrène monotone  
de l'automne qui vient...

Je me souviens, me tais, j'écoute ;  
voyez-vous, mon amie, j'ai eu peur  
que la voix de mon cœur  
ne couvrît les voix de la route.

Voix de l'ormeau d'or, du cyprès,  
n'êtes-vous seules réelles  
vous, qui chantez éternelles  
avant l'homme, comme après ?

Mais prolonger l'adieu, le geste  
inaccompli par les choses créées,  
n'est-ce aussi vain que l'amère tristesse,  
ce fol orgueil de s'égaliser à Dieu ?

## II

Souriez avec moi de ces choses  
poussières légères de l'été,

car l'été fugitif ne fut cause,  
qu'hésite ainsi ma volonté.

Je sais que pèsent à peine  
l'action et les rêves passés.  
Et qu'attendre encore l'âme en peine,  
la tête et les yeux baissés,

sinon que les lendemains,  
tout empourprés d'aurore  
et riches de promesses encore  
nous remplissent les mains ?

### III

Le destin avait-il ce soir là  
égaré au ciel des étoiles ?  
La mer, je crois, chantait tout bas,  
et baisait, en se brisant, le sable.

Et tu naquis d'un regard vert  
sous des cheveux couleur d'aurore ;  
moi, j'étais si jeune encore,  
qu'il m'importait peu d'être aimé.

Mais la vie est dure et détache.  
Aussi, tu connus l'abandon.  
Les fleurs étaient blanches... Aux branches  
Les fruits d'automne, sont tombés.

Ah, n'en accuse personne,  
car je sais tout mon tort à mon tour  
en te voyant, mon bel amour.....  
Aujourd'hui tu es un homme.

JEAN DE COURS

## LES DIVERS JEUX

---

La critique de diverses méthodes, dont les tendances et les résultats s'opposent, dans l'étude des problèmes de rythmique, nous a sans aucun doute convaincu que la meilleure façon d'aborder les faits restait la méthode expérimentale. Sans nier l'utilité certaine des appareils d'analyse et de synthèse du langage parlé, dont le défaut à mon sens se confond avec la qualité principale, — cette précision parfaite tout objective, qui reste un auxiliaire incomparable s'il s'agit de contrôle, — je m'obstine à attribuer à la lecture intelligente et sensible, c'est-à-dire au rythme lui-même proféré, la vertu de nous offrir des solutions satisfaisantes. Le rythme poétique ne s'adresse à l'esprit qu'après s'être adressé aux sens. L'oreille, par conséquent, reste le souverain juge en la matière. Sa juridiction est tellement incontestable que les partisans des systèmes les plus contradictoires l'invoquent tour à tour et la réclament comme arbitre suprême. Or, on lui demande en l'espèce de résoudre une contradiction. Comment ? Deux esthéticiens apprécient un rythme de deux façons opposées et tous deux réclament l'arbitrage de l'oreille. Devons-nous conclure que l'organe apprécie un fait d'ordre sensible si différemment ? Admettrons-nous le caractère totalement subjectif de la sensation, tombant ainsi dans le plus dangereux des sensualismes idéalistes ? Gardons un milieu apparemment juste ; conservons à la sensation un certain caractère d'objectivité qui permet aux choses et aux êtres de communiquer entre eux et consi-

dérons les objets des sensations comme des choses réelles et extérieures. Comment, sans cela, pouvoir supposer une imitation quelconque, imitation qui se trouve à la base de tout art ? Sans ce premier et très rudimentaire caractère esthétique, comment imaginer la naissance, le développement, sinon le progrès, des arts ? A quoi donc attribuer les différences d'appréciation de l'oreille ? Je répondrai pour ma part, moins à la sensation, à l'oreille elle-même qu'à l'esprit qui perçoit la sensation.

Je ne nie pas que l'organe soit plus ou moins affiné par l'éducation et par l'exercice, mais je crois qu'il demeure dans toute perception une ingérence de l'esprit qui peut influencer grandement sur la sensation et le rôle de l'organe lui-même. Lorsque nous voulons nous représenter une de nos sensations et que nous tâchons à la décrire, nous nous apercevons que le caractère vraiment spécifique de la sensation échappe à la prise du langage et que la sensation n'est plus semblable à celle que suscitait l'objet : elle ressemble davantage à quelque objet nouveau, tissu déjà par d'autres images intellectuelles, et si jamais la sensation que nous avons ainsi imaginée se reproduit en nous, nous devons reconnaître qu'elle se trouble encore du souvenir de l'autre. Il reste beaucoup plus d'intellectualité que nous ne pourrions le croire dans les faits les plus élémentaires de notre vie psychologique. Dans la perception sensorielle se presse déjà une foule d'idées, voire de concepts que nous devons délimiter, éclaircir, dissocier, si nous voulons essayer de retrouver dans sa pureté possible l'impression de l'objet extérieur. Certes, l'appareil de contrôle qui sert de base à la phonétique expérimentale est plus heureux à ce point de vue que nous. Malheureusement, le tracé sans défaut qu'il nous offre reste une simple lettre, que l'esprit humain doit interpréter à son tour et traduire, ce qui ne fait que reculer le problème après en avoir, il est vrai, précisé les données. Si



donc nous quittons la critique des méthodes pour aborder l'étude des faits, nous devons, avant toute chose, examiner les concepts, qui se mêlent de si près à la perception de nos sensations et nous attarder un instant au milieu de définitions quelque peu rébarbatives, dont nous reconnaitrons par la suite toujours davantage la nécessité.

\* \* \*

Lorsque a lieu le rythme poétique, — j'entends dire, quand la langue chante par les vers, — quelle est, soit pour un auditeur, soit pour un lecteur, la part respective des concepts et des faits ? Tâchons par un exemple supposé d'en dissocier les jeux divers. Un lecteur intelligent et consciencieux, il n'a même pas besoin de se montrer habile, lit devant moi un poème : je sens aussitôt que les mots, signes trop souvent abstraits de la pensée, s'animent d'une vie nouvelle, ils chantent, satisfaisant et surprenant à la fois mon oreille, par des mouvements qui tantôt se poursuivent, se complètent, se heurtent même, mais s'organisent par rapport à eux et par rapport à mon oreille en un indéchirable tissu sonore. Par eux des images s'estompent dans mon esprit, une véritable création poétique s'éveille, qui survit à la lecture terminée et suscite en moi une émotion d'un caractère spécial « esthétique », si le poème est bon. Exposé trop rapide et grossier de mille nuances psychologiques toujours variables mais auquel chacun peut suppléer par le souvenir de ses expériences propres et qui, pour l'instant, peut nous suffire.

Si au moment précis où débutait la lecture j'ai jeté les yeux sur une pendule et que je répète ce geste au moment précis où la lecture cesse, je constate que la position des aiguilles a varié et je puis en conclure qu'un certain laps de temps s'est écoulé, que mesure précisément l'écart des aiguilles sur le cadran. De là l'affirmation que le temps est me-

surable. Toutefois je suis en droit de reconnaître que cette mesure ne me rend aucunement compte de l'occupation à laquelle je me suis livré par exemple durant cette portion de temps, la lecture ou l'audition du poème en question.

Je puis employer un même laps de temps à des besoins très différentes et il aurait suffi que mon lecteur ralentît un peu son débit pour que je perçoive de cette portion de temps une impression semblable, alors que la mesure enregistrée par ma pendule eût été différente. Il y a donc entre la mesure du temps et la conscience que j'ai pu prendre de ce temps, une différence d'ordre qui les rendent absolument imperméables l'une à l'autre. Je dirai donc en simplifiant à l'extrême les subtiles dissociations des savants et des philosophes, que le temps possède un caractère conceptuel et abstrait. Ma conscience me crie au contraire que le temps possède une autre face, un autre caractère, éminemment sensible et concret celui-là, mais qui n'est plus mesurable ou dont tout au moins la mesure ne rend pas compte et que les philosophes appellent « durée ». Sous l'influence du rythme poétique, j'ai expérimenté que ma vie intérieure se modifiait sans cesse, non plus quantitativement, mais qualitativement, et que c'est de cette modification perpétuelle de ma conscience que ma mémoire conserve le souvenir.

Le rythme poétique s'est donc déroulé selon une certaine mesure du temps. Il n'en reste pas moins certain qu'il fut aussi une portion de la durée, sa propre durée, et une portion de la mienne. Si j'interroge ma conscience psychologique, elle me répondra, sur le sujet de la réalité, je le sais grossière, que je puis prêter aux faits, que c'est bien cette « durée » qui reste réelle.

Les caractères spécifiques du temps et de la durée s'opposent-ils ? Je veux laisser de côté, tout ce côté strictement philosophique du problème auquel M. Bergson a consacré des pages admirables de subtile analyse et de parfaite argu-

mentation. Nous adopterons en bloc ses conclusions et admettrons après lui que le temps que pensent mesurer les mathématiciens a tous les caractères de l'espace, que le nombre ne saurait avoir de prise sur la durée, bref que temps et durée ne possèdent pas de diviseur commun. Rappelons qu'Henri Poincaré déjà, étudiant les caractères du « continu physique » d'après les expériences de Fechner, montrait la contradiction de nos sens, quand il s'agit de la perception des nombres, représentés par des quantités de qualités variables. De là le désavantage de nos organes des sens vis-à-vis des appareils enregistreurs de la phonétique expérimentale : ils ne sont pas des appareils de précision. Mais ils saisissent par contre certaines nuances des choses vivantes, ils vivent la durée et c'est à eux d'abord que l'art s'adresse en s'adressant à l'homme ; aussi ce sont bien aux données approximatives qu'ils nous fournissent que nous devons, dans une analyse expérimentale des faits du rythme poétique, réserver avant tout notre attention.

\* \* \*

Il nous suffit d'avoir signalé brièvement ces caractères en apparence contradictoires du « temps » et de la « durée ». Malgré le souci des philosophes, temps et durée se concilient dans le réel, puisque tout phénomène dure et dure un certain temps. Le rythme poétique étant un phénomène réel, pourra donc nous apparaître avec un certain caractère suivant que nous le considérerons du point de vue du temps ou du point de vue de la durée, suivant que nous considérerons le laps de temps qu'il dure, ou ce qu'il est cependant qu'il dure, c'est-à-dire sa nature et son essence propre.

Nous avons défini celle-ci après de nombreux et sages érudits français « l'ordonnance du mouvement verbal, engendré tout au long du poème par la place des accents », définition qui reproduit, au

reste, à peu près exactement la définition bien vieille d'Aristoxène. Cette définition volontairement très simple et très succincte, que nous nous réservons d'étudier de plus près un peu plus tard, nous permet de situer par rapport à ce fait d'expérience que nous appelons rythme, nombre de concepts qui viennent se mêler à lui dans notre perception propre, au point de troubler parfois l'idée claire que nous voudrions prendre et garder de lui.

Le premier et le plus important est sans doute le concept de mesure, — de mètre comme disaient les anciens, en affirmant déjà qu'il diffère du rythme « comme l'objet à mesurer diffère de sa mesure », concept qu'ils avaient étudié au point d'en faire chez eux une science véritable, la Métrique, que l'on eut par leur faute, peut-être de plus en plus la tendance de confondre avec la prosodie, voire même avec la poésie antique toute entière. Très vite en effet la métrique antique en vint à prendre pour objet non pas certaines entités intelligibles que l'on aurait pu concevoir, comme le fera tout près de nous Paul Pierson, mais un calcul de longueurs d'unités en apparence réelles mais néanmoins inexactes, les syllabes. Paul Pierson nous montrera dans son livre si curieux sur la métrique naturelle du langage combien cette évolution fut fâcheuse et arbitraire, parce que la métrique devait rester par définition la science « de ces phénomènes acoustiques qui engendrent chez l'homme la sensation analytique du temps ». Admettons donc avec lui que les anciens ont beaucoup restreint à tort le sens du mot métrique, en le réduisant à la science non du temps en général mais de la seule mesure poétique, c'est-à-dire du temps nécessaire pour exécuter les mouvements dont se compose la parole.

Pierson (1) posait en outre que toute métrique

---

(1) Le lecteur verra facilement en quoi nous paraissions nous éloigner de la thèse de Paul Pierson, malgré tout ce qu'elle peut présenter d'ad-



et que toute rythmique étaient complémentaires, puisqu'aucun mètre n'était perceptible sans le secours d'un agent dissimulateur d'ordre rythmique, tel que la danse, le chant ou la parole. Or, les grecs dissocièrent assez vite la rythmique de la métrique ; l'une devint le domaine des musiciens et des rythmiciens, tandis que l'autre devenait l'apanage des grammairiens, qui se bornèrent à formuler des règles, qu'ils pensaient transmises par la tradition, et à étudier ces mêmes règles qui naturellement ainsi ne cessaient pas de devenir de plus en plus arbitraires. De là le divorce qui alla s'accroissant entre la poésie et la musique.

Bien que ces analyses empruntées à Paul Pierson nous aient fait sentir ce qu'elle avait en elle d'injustifié, voire d'absurde, nous conserverons néanmoins au mot de « métrique » le sens que lui attribuaient les grammairiens de l'antiquité. C'est ainsi une opinion fort ancienne que celle qui considère le mètre — j'emploie à dessein ce terme et

---

mirable et de fécond. Sans doute prétend-il ne fonder sa doctrine que sur l'étude des perceptions ; il reconstitue dans toute la première partie de sa thèse une métrique absolue fondée sur un système de perceptions un peu bien idéal. Soucieux d'établir un parallélisme rigoureux entre la métrique et l'harmonie, fondée l'une sur les multiples, l'autre sur le diviseur, d'une même unité qu'il appelle l'atome, il pose la métrique au-dessus du langage, et il ne développe pas dans la deuxième partie de son livre suffisamment à notre avis ses exemples pour que nous puissions les reproduire et les commenter bien utilement. Nous regrettons aussi de ne pouvoir utiliser sa vue géniale peut-être du rapport de la métrique et de l'harmonie basée sur la perception des sept premiers harmoniques de l'atome, vue qui est à coup sûr l'essentiel de sa thèse. Nous utiliserons par contre nombre de ses vues secondaires, nombre de ses idées, qu'il répand à foison tout le long de son livre, hélas inachevé et non développé comme il l'aurait souhaité, idées qui éclairent d'un jour singulièrement clair nombre de points parfois obscurs des problèmes que posent la versification et la musique même. Celles-ci gardent toute leur valeur, même isolées de la thèse qu'elles soutiennent et ne sauraient perdre de leur intérêt s'il était prouvé que celle-ci est fautive.

Je ne puis m'empêcher de citer comme un juste hommage à leur auteur les pages si passionnantes de son introduction où il classe avec tant de netteté les problèmes philosophiques qu'effleurera son sujet et toute cette deuxième partie de son livre où il est question du langage.

Les chapitres sur la syllabe, la quantité, l'acuité, la mesure poétique et musicale resteront bien longtemps encore dignes du plus haut intérêt et comme un splendide témoignage du labeur trop tôt interrompu par la mort et de l'intelligence, aussi merveilleusement fine dans l'analyse que dans la synthèse, de Paul Pierson.

non le terme correspondant de mesure qui pourrait prêter à équivoque avec la mesure musicale qui n'est pas, nous le verrons un peu plus tard, tout à fait la même chose — que le mètre est un élément indispensable au rythme poétique et à la poésie, qu'il appelle le langage mesuré par opposition à « l'oratio soluta » de Cicéron ou langage non mesuré que nous appelons prose. Et c'est évidemment par la faute des grammairiens de l'antiquité que le concept de mètre est resté lié jusqu'à nos jours sinon à celui de poésie, tout au moins à celui de versification ; les traités de versification n'étant, dans les diverses langues modernes elles-mêmes, que des recueils de recettes destinés à permettre aux poètes d'exécuter correctement les différents mètres reconnus et admis par de prétendues traditions.

Ouvrons le plus élémentaire des traités de versification française et nous y trouverons cette définition : « L'on appelle mesure (mètre) le nombre déterminé de syllabes que l'on compte dans un vers », définition qui s'éclaire du développement suivant : « le vers français est syllabique, c'est-à-dire qu'à la différence du latin et du grec, l'on compte les syllabes sans s'inquiéter si elles sont longues ou brèves » (Brachet et Dussouchet : Grammaire française).

Si nous ouvrons au contraire le plus enfantin des traités de prosodie ancienne, nous lisons cette définition toute opposée : « Le mètre était, dans l'antiquité, la mesure du vers, par l'évaluation et le compte de la mesure des syllabes ou quantité ou temps plus ou moins long que l'on mettait à les prononcer ».

Il est clair que l'une comme l'autre, par le concept de mesure, se rapporte à l'ordre du temps. Or nous savons que le rythme se rapporte à l'ordre de la durée. Paul Pierson a fort bien défini la différence du mètre et du rythme en disant que « le mètre représente l'égalité temporelle des moments successifs de la durée, tandis que le rythme

représente la dissimilation dynamique de cette égalité ; d'où il résulte que le rythme est l'élément générateur du mètre. »

En quoi découvrons-nous qu'il est parlé de rythme dans les définitions des prosodies. Or nous savons que sans rythme, il ne saurait y avoir de mouvement poétique ; il faut donc que les traités de versifications soient dans l'erreur. Du fait que mètre et rythme s'entrelacent sans cesse dans un bon poème, ils les ont confondus et tout par là est devenu inextricable. Nous nous avancerons au contraire dans le dédale de nos analyses, nantis d'une définition fort simple et du mètre et du rythme, celle-là même que nous avons proposée. En écoutant dire un poème devant nous, nous saurons discerner cela que nous appelons rythme de cela que nous appelons mètre. Il nous suffira de nous rappeler ce que nous avons écrit de leur nature et de leur objet, bref de ce qu'ils sont.

\* \* \*

Toute métrique, quelque soin qu'elle prenne d'embrouiller les concepts qu'elle devrait au contraire débrouiller, nous offrira désormais un terrain déblayé. La prosodie française qu'enseignent les moindres grammaires à l'usage des écoliers, est une métrique ; ce nombre sur lequel on s' imagine la fonder, se rapporte, tout comme le mètre antique, à la mesure du temps. Elle suppose des notions et des constatations d'un ordre analogue à celui-ci, que le vers alexandrin étant un vers de douze syllabes exige, pour être prononcé, un temps plus long que celui qui est nécessaire pour prononcer un vers de huit ou de six syllabes. Sommes-nous en droit d'en conclure qu'un alexandrin dure le double du temps que durent deux vers de six syllabes dont la somme est de douze syllabes également ? Vérités, faussetés s'emmêlent en un pareil système, et il n'est pas besoin d'une oreille bien fine pour percevoir que la réa-

lité n'est en rien conforme à la théorie, qu'un vers de six syllabes dure par exemple sensiblement plus longtemps que le premier hémistiche d'un alexandrin. Que dans les strophes saphiques, alcaïques, ce sont bien les derniers vers très courts qui semblent à nos oreilles durer le plus longtemps. Faut-il accuser de ce désaccord la théorie ou notre oreille, aussi imprécise il est vrai dans l'appréciation des égalités que des différences, parce que son but, il faut bien le reconnaître, est autre. L'on reconnaît tout de suite qu'une pareille métrique est toute intellectuelle, abstraite, et qu'il faut autant de subtilité que de vraie naïveté pour tenter, comme le fit Sully-Prudhomme, de la fonder sur des bases scientifiques ou de l'appuyer, comme le tenta Michel Grammont, dans un bel et sérieux ouvrage, sur des seules raisons esthétiques.

Les métriques antiques, toutes arbitraires aussi qu'elles soient, paraissent avoir essayé de serrer de plus près les faits. La métrique française nie la quantité ou durée plus ou moins longue des syllabes, qu'elle suppose par là-même égales. C'est d'une absurdité dont auraient souri les grammairiens antiques, pour lesquels au contraire la quantité était l'essentiel. Or, la quantité est parfaitement un fait d'expérience, certaines syllabes demandent pour être prononcées plus de temps que d'autres, et ce phénomène, aussi réel qu'indéniable, n'avait pas échappé à l'oreille très fine des Grecs. Cependant les grammairiens antiques, s'ils eurent raison d'admettre la quantité, se trompèrent, comme nous le verrons, dans l'appréciation de cette quantité, dans les causes comme dans les résultats qu'ils lui attribuèrent. Toute langue possède sa quantité, une quantité qui ne saurait être identifiée avec la quantité antique, peut néanmoins illustrer quelque peu ce problème de la quantité grecque et latine que nos érudits du xvii<sup>e</sup> siècle comprirent si mal. C'est au fond leurs erreurs encore que nous devons combattre.



Écoutons M. Robert de Souza qui, rompu aux méthodes professées au collège de France par son maître l'abbé Rousselot, et poète par surcroît, semble mieux placé que quiconque pour traiter des problèmes de rythmique. « Oui, — écrit-il, dans son ouvrage du Rythme en français, — comme en latin, comme en grec, comme sans doute dans toutes les langues du monde, le mouvement verbal est d'abord une suite de brèves et de longues, et les preuves expérimentales sont faites, en français, comme en latin, deux brèves équivalent à peu près à une longue ». Toutefois, ne nous trompons pas. Quand M. de Souza nous parle de brèves et de longues, entendons bien qu'il veut parler de ces durées accentuelles qu'engendrait déjà pour l'abbé Scoppa le choc de l'accent.

Cette quantité, cette durée accentuelle, nous ne saurions la confondre avec la quantité, que les grammairiens grecs et latins attribuaient aux langues antiques, et qui absolument fixe et fixée par certaines règles, permettait au poète d'introduire dans ses vers une sorte de mesure musicale. Dans un semblable système, la syllabe longue était censée avoir une durée double de la syllabe brève, les syllabes étaient longues par nature ou par position, car, en dehors des syllabes brèves et longues, il y avait des syllabes qui pouvaient devenir dans le mouvement poétique l'une ou l'autre.

S'ensuivait-il que dans la prononciation ces valeurs n'aient jamais été altérées ? Nous savons par plusieurs pages du traité de Saint-Augustin sur la Musique que le disciple auquel il imagine le rôle de lui donner la réplique, ne sait pas à l'audition discerner ces valeurs, pas plus que le public des théâtres antiques qui, nous le savons par des témoignages divers, ne les discernait pas davantage. Parce qu'elles étaient indiscernables, sommes-nous en droit d'en nier la réalité ?

Certains auteurs et érudits étudiant le problème l'ont fait, ce qui avait l'avantage d'assurer à la thèse rythmique qu'ils défendaient une liberté complète. C'est aller sans doute un peu loin et résoudre le problème ainsi équivaut à ne point le résoudre du tout. Nous pensons que la quantité antique n'était pas tout à fait un mythe et cependant les métriciens antiques se sont trompés à son endroit, n'ayant pas su dissocier eux-mêmes les éléments assez divers, qui se croisent, pour former le phénomène que nous désignons du terme unique de quantité.

Pierson l'avait déjà remarqué quand il écrivait : « La cause irrémédiable de l'aveuglement des métriciens antiques, tint au fait qu'ils voulurent absolument voir dans la syllabe une mesure ». Leur erreur ne fut pas partagée par tous les auteurs grecs, et les rythmiciens surtout protestèrent. Le plus illustre d'entre eux, Aristoxène, déclara hautement que la syllabe n'est pas une mesure et Psellus reprend à son compte la déclaration d'Aristoxène que le latin Marius Victorinus, sans citer son auteur, transcrira ainsi : « quidam autem non pedem metrum esse volunt sed syllabam, quod hoc ipsum quoque pedem metiamur et quod finita esse mensura debeat pedes autem in versu variantur. Alii rursus nec pedem nec syllabam metrum esse putant dicendum sed tempus ». A quoi Pierson ajoutait à son tour : « La syllabe qui nous apparaît à l'audition d'une phrase comme la division naturelle de chaque portion de phrase est un phénomène absolument complexe. Lorsque nous la détachons de la portion de phrase dont elle fait partie pour la considérer à part, nous faisons une analyse sensorielle, mais non une analyse scientifique. Il y a en effet des syllabes de toute longueur et de toutes les valeurs métriques, et les éléments dont se compose la syllabe au point de vue métrique sont très complexes et très divers.

La syllabe est donc une division naturelle de la phrase, mais ce n'est pas une idée simple, ce

n'est pas une unité, ce n'est pas un principe, c'est un résultat. Baser un traité de métrique sur la définition de la syllabe, c'est prendre l'effet pour la cause et il propose cette définition : métriquement, la syllabe n'est que la durée écoulee entre un accent exprimé et le suivant.

Or, M. de Souza, après des analyses toutes différentes de celles de Pierson, en arrive aux mêmes conclusions que lui : « Nous tendons de plus en plus à croire que phonétiquement, pas plus que le mot, la syllabe n'existe », et plus loin, dans un appendice, il précise : « entendue comme un groupe d'une ou de plusieurs consonnes avec une voyelle, l'existence de la syllabe est prouvée, historiquement par l'écriture syllabique qui précéda l'écriture alphabétique, physiologiquement par l'aptitude des plus incultes à diviser leurs phrases en syllabes... ». Mais comment dans une suite de mots la syllabisation s'opère-t-elle ? Quelle est la limite de la syllabe et par conséquent sa nature ? A-t-elle même ainsi, en tant qu'unité par groupement, une existence réelle ? M. de Souza avait déjà fait remarquer qu'en prononçant avec leurs accents propres les seules voyelles qu'il étudie, l'on n'altérerait pas le rythme

ui-é ou-a é-e an-e eu

reproduit le rythme du vers

Fluide et douce caresse de cendre bleue

Aussi pouvait-il écrire que ce qui importe au point de vue rythmique c'est seulement la tenue de la voyelle, que les temps du rythme sont séparés par des phénomènes indifférents, que toute coupure entre ces phénomènes est plus ou moins arbitraire et que, par conséquent, il n'y pas lieu théoriquement de recourir à des divisions syllabiques qui, en tant qu'unité, n'existent pas, mais qui ont la commodité de servir pratiquement parce qu'elle ressortissent à une tradition ancienne et à une immémoriale habitude, à condition que

l'on ne force pas la valeur de ces éléments indifférents pour établir des mesures musicales.

Si donc l'on nous demande ce qui est long ou bref dans la syllabe, nous répondrons après Pierson et M. de Souza que c'est la voyelle. Toutefois, ils nous font remarquer encore que souvent la longueur de la voyelle a été confondue avec son timbre. Pierson et M. de Souza se rencontrent sur ce sujet encore et prouvent que les consonnes qui accompagnent la voyelle dans la syllabe sont, au point de vue rythmique, matière indifférente. Ces considérations sont logiquement applicables à la quantité antique ; quoique en aient pu penser les métriciens, elle devait être telle, et nous achèverons d'en prendre une idée définitivement claire si nous prenons la peine de lui attribuer ces quelques remarques de Paul Pierson toujours. « On peut dire que la quantité des syllabes dépend complètement de circonstances fortuites, car si toute syllabe est longue ou brève par nature, il n'en reste pas moins vrai que sa durée est cependant variable dans sa longueur ou sa brièveté même » qui, elle, dépend de ce que Pierson appelle le mètre ; et nous savons déjà que pour Pierson le mètre varie avec le sentiment exprimé. Pour mieux dire, la quantité de chaque syllabe consiste en une tendance générale à être plutôt longue ou brève, tendance qui, par elle-même, ressemble à une sorte de rythme potentiel que le rythme volontaire, artistique, engendré lui par l'ordre des accents, pétrira à son gré comme une pâte molle, tantôt en l'utilisant, tantôt en le contrariant, sans toutefois exagérer cette contradiction qui, poussée au delà de certaines limites, engendrerait de vraies fautes de quantité, analogues au phénomène, qui a lieu trop souvent en musique, quand le compositeur n'a pas soin de placer avec attention et sens artistique ce que Grétry appelait déjà la bonne note, c'est-à-dire superposer les accents poétiques et musicaux.

De telles conclusions nous conduisent tout na-



turellement à examiner ce qu'est le pied métrique qui, par la syllabe mais au delà d'elle, servait aux métriciens de l'antiquité d'unité dans leurs théories de versification. Quel rapport sommes-nous en droit d'établir entre ce pied métrique qui utilise une sensation réelle pour fonder une unité de mesure erronée et le pied rythmique dont on parle toujours moins à mesure que l'on avance à travers les siècles dans les prosodies des anciens ? Devrons-nous constater une antinomie radicale entre ces deux unités de mesure, ou parviendrons-nous au contraire à découvrir une sorte de collaboration, un jeu ? Il nous resterait, dans ce cas encore, à chercher et à découvrir une règle à ce jeu ; si nous y parvenions, cette découverte ne nous serait-elle pas un gage probable que nous ne nous serions pas trompés ?

\* \* \*

Réduite à la tendance générale que nous venons de signaler, nous savons désormais que la quantité est chose réelle. S'ensuit-il que la classification des syllabes en longues et en brèves, telle que la systématisèrent les métriciens de l'antiquité et qu'ils groupèrent, suivant leurs diverses combinaisons possibles, en unités qu'ils appelèrent pieds métriques, aient continué, dans le langage parlé, à conserver intangibles et fixes les longueurs que leur avaient prescrit une fois pour toutes les techniciens. Nous savons trop déjà le caractère flottant de la quantité antique ou moderne pour ne pas affirmer que non.

Tout d'abord, le pied métrique a le tort de ne tenir compte que de la longueur des syllabes ; il diffère du pied rythmique en ceci de primordial qu'il ne se préoccupe en rien et jamais du temps fort, loi imprescriptible de tout langage parlé. Il se peut qu'à l'origine pieds rythmiques et pieds métriques aient coïncidés et que le temps fort du rythme, c'est-à-dire de la phrase parlée, soit tombé précisément sur la syllabe longue du pied

métrique ; nous savons qu'assez vite et par la double force de l'évolution et du progrès de la musique et de la versification, il n'en fut plus ainsi ; les rythmiciens se virent contraints d'introduire dans leurs classifications des durées « irrationnelles » et d'adopter ce système fort complexe des « bases » trochaïques et iambiques où le divorce du mètre et du rythme est officiellement reconnu et admis.

L'affirmation que nous rencontrons dans les prosodies à l'usage des classes et suivant laquelle un hexamètre dactylique peut se battre suivant une mesure à deux temps, cependant qu'on le prononce, tombe d'elle-même par son propre ridicule. Si nous nous en étonnions, au reste, nous aurions pour nous consoler l'exemple bien vieux du disciple dont saint Augustin nous entretient dans son fameux traité de la « Musique ». L'arsis et la thésis antiques se rapportent nettement aux deux parties du pied rythmique et non aux parties du pied métrique, c'est-à-dire à ces durées réelles qu'engendre la force des accents. Le pied métrique n'a cure de tout cela.

Si nous n'admettons pas cette prémisse, nous ne pouvons plus saisir le sens des paroles des rythmiciens antiques, affirmant que le rythme court par pieds, tout le long du poème, et par arsis et thésis. Sans vouloir entrer dans le détail de tous les pieds métriques et rythmiques énumérés par les vieux rythmeurs, nous pouvons cependant noter une remarque peut-être curieuse : les pieds rythmiques sensibles à l'oreille reproduisent bien la figure de certains des pieds métriques catalogués, mais ils ne sauraient les reproduire tous sans se montrer en contradiction avec leur propre nature. Les pieds formés par des syllabes de même longueur peuvent passer pour des pieds métriques, ils ne pourraient être pris pour des pieds rythmiques qui supposent une différence entre l'arsis et la thésis.

Empruntons, pour être plus clair, un exemple à

Paul Pierson qui, dans son chapitre excellent sur la quantité, se plaît à retrouver dans les mots français, pris il est vrai isolément, les mêmes vertus métriques et les mêmes formes de pieds tant disyllabiques que trisyllabiques, que décrivent les métriciens antiques. Il donne pour les premiers des exemples <sup>(1)</sup> de pyrrhique (··), de spondée (--), de trochée (-'), d'iambe (·-), et, pour les seconds, de tribraque (···), de molosse (---), de dactyle (-··), d'amphibraque (·-·), d'anapeste (··-), de bacchius (·--), de bétique (-·-), etc., et il a raison. Mais reprenons un des mots qu'il cite. Le pyrrhique métrique « j'allais » est rythmiquement un iambe, de même le spondée métrique « maison » est un iambe toujours, pareillement toujours le trochée métrique « chantait ». Ceci ne veut pas dire que la langue française ne puisse posséder de trochées rythmiques, le mot « aile » en est un. Nous pourrions faire la même remarque pour les pieds trisyllabiques : rythmiquement, il ne saurait exister de tribraques et encore moins de molosses.

Que penser alors des systèmes de versifications qui se prétendent rythmiques, comme le système anglais et qui pensent utiliser de tels pieds rythmiquement impossibles dans leurs vers ? Il est cependant juste de reconnaître qu'ils s'intitulent métriques toujours. En effet, le vers iam-bique anglais admet fort bien à titre de pieds de supplément des pyrrhiques et des spondées que le rythme ignore et qui, pour cette raison même, ne sauraient l'altérer. Devons-nous supposer que leur oreille trompe en cela les Anglais, ce serait vouloir oublier le génie de leurs poètes, incomparables entre tous, de même que celui des poètes de l'antiquité toute entière et ce serait par conséquent nous tromper nous-mêmes. Il nous faut donc admettre qu'un Anglais, pas plus qu'un Latin ou un Grec, n'entend le spondée comme il enten-

---

(1) Les caractères ne comportant pas d'accents isolés, on a remplacé ceux-ci par des points.

(N. D. L. R.)

draît un iambe par exemple, et quand ils remarquent la présence dans un vers d'un pied rythmiquement impossible, c'est qu'ils veulent noter dans le pied une nuance qui, pour ne pas se rapporter au rythme, ressortit néanmoins à un phénomène réel, la quantité.

Le fait est aussi rigoureusement exact quand il s'agit d'un pied rythmique formé, naturellement ou artistiquement, par des mots français ; entre les deux iambes rythmiques « réveil » et « automne » nous surprenons à notre tour cette nuance que nous nous expliquons par l'influence certaine du pied métrique sur le pied rythmique. Cette remarque nous incite à un retour d'admiration pour ces vieux poètes français qui, à la suite de Jodelle et de Baïf, tentèrent de composer des vers fondés sur la quantité ; leur erreur, car ils se sont trompés, ne laisse pas d'être féconde.

Joignons donc au passage notre hommage à celui que leur rendait Pierson. « On voit tout ce qu'il y avait de chimérique dans les tentatives faites, à diverses époques, par des érudits et des lettrés pour introduire dans les langues modernes la métrique d'Homère, d'Horace et de Virgile. Pour que ces essais réussissent, il eût fallut ramener la musique à son enfance, car cette forme n'avait de raison d'être que pour les vers destinés à être chantés. Ces tentatives cependant étaient raisonnables, il ne leur manquait que d'être bien comprises et bien dirigées. L'observation de la quantité naturelle peut donc devenir un puissant élément de beauté artistique, elle fait apparaître chaque mot dans sa forme la plus naturelle, la plus reconnaissable, la plus pleine, la plus conforme au bon langage et grâce à elles on pourrait avoir en regard de la composition musicale, une véritable composition poétique. »

Ce fut, n'en doutons pas, dans cette composition-là que Ronsard excella. M. Robert de Souza nous l'a montré récemment, mais il était parvenu, voilà déjà longtemps, à des conclusions toutes



voisines de celles de Pierson. « Il est toutefois curieux, écrivait-il, que la préoccupation de la quantité seule ou de la durée coïncide avec toutes les grandes époques de refonte poétique ». Malgré les méthodes erronées, c'est par ce poids qu'ils cherchaient à donner aux syllabes, dans une juste balance, que les poètes de la Pléiade retrouvent une plénitude musicale, qu'après la Poétique de Marmontel (1763) et la Prosodie de l'abbé d'Olivet (1736), les Roucher et les Chénier surent reprendre.

Reconnaissons toutefois que si, pour parvenir à une idée claire, l'analyse de ce qu'est le pied métrique et le pied rythmique est une chose indispensable, nous aurions tort cependant de nous en tenir là. Que sont-ils l'un et l'autre en dehors du langage, en dehors de ce mouvement verbal où ils n'existent plus pour l'œil mais pour l'oreille ? C'est donc au vers, au mécanisme du vers plutôt, (car pour l'instant nous feignons d'ignorer sa nature), au mécanisme du vers tant ancien que moderne que nous devons demander, s'il en possède un, son secret.

\* \* \*

Quel rôle jouait donc la quantité dans la prosodie antique ? Nous savons que le mètre n'engendre pas le rythme et nous savons aussi que la quantité, même considérée dans sa réalité, demeure une unité de mesure assez flottante. De toutes les hypothèses proposées, il semble bien que ce soit celle que formulajadis B. Jullien, après l'abbé Scoppa, qui paraisse avoir eu le plus de chance de s'accorder avec les faits. D'après eux, la quantité n'aurait eu, dans les vers antiques notamment, dans les vers de l'époque classique latine, qu'une valeur de compte. Pour l'hexamètre, vers où le nombre des syllabes peut varier tandis que le nombre des pieds métriques reste le même, la quantité servait à mesurer le compte du vers ainsi : métriquement il devait fournir un compte

de vingt-quatre sémions ou brèves ; peu importait donc que le spondée, pied équivalant à quatre brèves, vint suppléer au dactyle qui possédait lui aussi une valeur de quatre sémions. Ainsi disons-nous encore qu'un vers alexandrin est juste quand nous pouvons compter sur nos doigts, en le lisant, douze syllabes, souvent aussi virtuelles que la quantité antique. Mais peu importe, quand il s'agit de prosodie, l'œil et le doigt ont seul raison de se montrer satisfaits, le rythme concerne l'oreille, aussi il ne saurait en être question et sur le sujet du rythme les prosodies antiques sont muettes.

Nous pouvons néanmoins nous demander si, pour les Latins comme pour nous, la règle de la césure n'était pas, sans qu'ils s'en doutent, une règle rythmique. M. Braunswhig, dans son ouvrage sur le sentiment du Beau et le sentiment poétique, se pose la question et n'hésite pas à répondre par l'affirmative. En effet, nous retrouvons chez tous les bons poètes latins le souci de faire coïncider les durées métriques des deux derniers pieds de l'hexamètre avec des syllabes frappées par l'accent tonique. Ce pourrait être un hasard, mais il serait alors bien singulier, comme Rémy de Gourmont l'avait aussi remarqué.

Passons aux exemples, ouvrons la première Eglogue de Virgile :

Tytyre tu patulæ recubans sub tegmine fagi  
Sylvestrem tenui musam meditaris avena

le mètre fondé sur la quantité les évalue ainsi :

- · · - · · I - · · I - - I - · · I - - I  
- - I - · · I - - I - · · I - · · I - - I

Si nous recherchons le compte des sémions, nous le trouvons parfaitement exact au nombre de vingt-quatre, puisque la dernière syllabe du dernier pied est toujours *ad libitum* et longue par conséquent si besoin est.

Mais pouvons-nous croire que, dans la réalité, il eut été possible aux Latins de prononcer leurs

vers comme nous venons de les scander. C'eût été lecture bien monotone et d'autant plus improbable qu'elle ne tient aucun compte de l'accent tonique qui, nous le savons par des preuves irréfutables aujourd'hui, était particulièrement marqué chez eux. Si donc nous voulons reconstituer pour notre oreille l'effet que devait produire ces vers sur des oreilles latines, il faut que nous les relisions en nous souvenant de ce que nous savons de la prononciation du latin, du son de ses lettres, de la place de son accent tonique, du sens de ces mots, du mouvement expressif de la phrase, bref, que nous les lisions comme nous pourrions lire nos vers propres. Les deux hexamètres cités prennent alors une forme nouvelle qu'un métricien aurait quelque peine à reconnaître s'il se souvenait de la scansion de tout à l'heure :

Tyty(re) tu patù(le) recù(bans) sub tegmine fàgi  
Sylvès trem tè nui mù(sam) medità(ris) avè(na)

Si nous nous essayons à compter à nouveau quelque chose, nous comptons cette fois des accents, et puisqu'ils sont au nombre de cinq, nous affirmons que rythmiquement l'hexamètre compte cinq pieds, comme l'avait déjà affirmé l'abbé Scoppa. Ces cinq pieds ne sont plus des pieds spondaïques et dactyliques, mais bien des pieds anapestiques, dans lesquels les syllabes qui suivent l'accent fort ont une tendance à se perdre dans la pause qui le suit et à ne pas, par conséquent, compter dans le pied suivant. Or, un tel rythme semble bien avoir été le rythme du vers héroïque latin ; il a pu, certes, posséder des exceptions, mais ici comme ailleurs, elles confirment la règle. Au reste, la vérification est facile ; B. Jullien qui la tenta la jugea fort satisfaisante. Dans la première satire d'Horace, il remarqua que sur un total de quarante vers, la loi des cinq accents se vérifie trente-cinq fois et que cinq hexamètres s'en libèrent. L'expérience est donc très suffisamment concluante. Remarquons que c'est faute de

pas l'avoir reconnue et surtout de l'avoir comprise que les poètes qui tentèrent de composer des vers français sur le patron de l'hexamètre latin, échouèrent à diverses reprises. Leurs vers étaient bien métriquement des hexamètres, mais qu'étaient-ils rythmiquement? Nous serions bien embarrassés pour répondre. Reportons-nous aux deux distiques que cite Joachim Du Bellay, dans sa *Défense et Illustration de la langue française*; ils sont l'œuvre de Jodelle :

Phœbus, Amour, Cypris veut sauver, nourrir et orner  
Ton vers cœur et chef d'ombre de flammes, de fleurs

Ils donnent bien métriquement les six mesures de l'hexamètre et les cinq mesures du pentamètre qui lui servirent de patron :

Phœbus A l amour Cy l pris veut l sauver l nourrir et l orner l  
Ton vers l cœur et l chef l d'ombre de l flammes de l fleurs  
- - - - - l - - l - - l - - l - -  
- - l - - l - l - - l - - l -

Mais il est impossible de dire ce vers ainsi sans bouleverser les lois du langage, de la logique et surtout sans commettre de véritables et trop sensibles fautes de quantité. Si je veux au contraire dire le vers comme il est naturel qu'il soit dit, j'obtiens le rythme suivant :

Phæbus l Amour l Cypris veut l sauver l nourrir l et orner l  
Ton vers l cœur et chef l d'ombre l de flammes l de fleurs

et nous nous apercevons que le premier vers nous offre un composé de six pieds mêlés d'iambes et d'anapestes qui n'a plus rien de commun avec le rythme réel de l'hexamètre latin, tandis que le second reproduit assez nettement le vrai rythme du pentamètre; est-ce pour cette raison qu'il nous paraît plus harmonieux. Nous pourrions tenter la même expérience sur un autre distique du comte d'Alcinois (Nicolas Benisot), que cite encore Du Bellay. Au lieu de le scander ainsi :

Vois de re l'chef ol calme Vél nus Vél nus alme re l chante  
Ton los l'immor l'tel l'par ce po l ète sa l cré



nous le disons :

Vois derechef lo alme Vénus IVénus, alme I rechante  
et la cadence n'est plus anapestique ici, mais plutôt iambique. Erreur toujours due à la méconnaissance des lois de l'accent tonique latin. Quoi de commun, en effet, entre la dernière syllabe toujours muette du vers latin et la dernière syllabe toujours forte de ces prétendus hexamètres français ? Cette seule remarque se passe de commentaires. Comment tant de nos vieux poètes si curieux et souvent si avertis ne s'en sont-ils pas méfiés ? Ne confondons plus désormais mètre et rythme, nous savons maintenant en quoi ils diffèrent ; cherchons à découvrir comment ils se concilient. Car ils se concilient, n'en doutons pas, la beauté des vers antiques que nous prononçons comme ils doivent être prononcés nous atteste le fait. La quantité est réelle, le rythme est indéniable ; comment se superposent-ils sans s'opposer ? Il y a entre eux un jeu certain, quelle est donc sa loi, quel est donc son secret ?

\* \* \*

Les lignes précédentes nous ont montré que l'hypothèse suivant laquelle la quantité n'avait, en réalité, dans les versifications antiques qu'une valeur de compte, est certes la plus plausible et la plus raisonnable de toutes ; il ne s'ensuit pas qu'elle rende compte de toutes les difficultés. Il y avait des poètes à Rome avant qu'Ennius y ait importé les règles de la métrique grecque que les illustres poètes de l'âge classique, tels que Virgile et Horace surtout, jugeaient si supérieures au mode de versification autochtone des Latins. Car le peuple, à Rome, ne cessa pas de versifier à sa manière, qui resta celle des pâtres de Sicile.

Nous pouvons faire à des artistes tels qu'Horace un certain crédit et penser que son opinion ne fut pas seulement une question de mode. La métrique devait avoir une réelle supériorité, dont nous

nous rendons un compte à coup sûr inexact, aujourd'hui que la prononciation intégrale du latin est en partie oubliée. La difficulté vaincue passionnera toujours des artistes, mais n'y avait-il rien de plus ? Il est à croire que si, et si ce quelque chose exista, ce fut bien, n'en doutons pas, ce perfectionnement artistique que la quantité peut ajouter au rythme pur et qui va jusqu'à faire du vers, comme le disait Paul Pierson, une véritable composition musicale. Cette opinion, que soutinrent des érudits tels que l'abbé Scoppa et B. Jullien, n'infirme nullement, mais complète très justement, au contraire, celle par laquelle on ne considère la mesure du vers fondée sur la quantité que comme une valeur de compte. N'allons surtout pas nous imaginer que la quantité venait ici régulariser le rythme, il ne s'agit pas de régularité, mais bien de plénitude, de poids donné à ces temps que le rythme ordonne. L'harmonie gagne le meilleur d'elle-même à ce souci de la quantité, et cela dans toutes les langues, même dans la nôtre. La critique rapide d'une page de M. Robert de Souza nous le montrera clairement.

Reprenant quelques affirmations de M. Michel Grammont dans son livre sur l'alexandrin français et après lui avoir décerné maints éloges fort mérités, M. de Souza critique le rythme que M. Grammont croit pouvoir discerner dans le vers si célèbre de Boileau :

Le moment I où je parle I est déjà I loin de moi  
et qu'il qualifie de véritable contre-sens rythmique par la cadence, trouve-t-il, trop régulière de ses anapestes trop martelés. Et M. de Souza d'ajouter : « Ce vers n'a jamais été et il ne peut pas être organiquement rythmé ainsi. La cadence du premier hémistiche est parfaitement d'accord avec l'affirmation produite, mais la seconde partie du vers n'y ressemble en rien. J'ai fait inscrire cet alexandrin au phonographe par plusieurs personnes, dont un garçon de magasin, absolu primaire, et je

J'ai fait enregistrer par l'appareil analytique de l'abbé Rousselot. Le résultat de ces expériences donne trois manières de dire le second hémistiché, toutes contredisent l'assertion de M. Grammont

1. le moment où je parle est déjà loin I de moi
2. . . . . est déjà I loin I de moi
3. . . . . est I déjà loin I de moi

avec un léger silence à la place des barres, mais, quelles que soient les nuances, la longue forte intérieure rythmique a pour tous été « loin » ; leur diction reconstituait, d'instinct, l'image voulue par le poète ».

Si j'essaie à mon tour de redire ce vers comme il me paraît qu'il doit être dit, je constate avec une certaine surprise que ma diction ne coïncide avec aucune des déclamations analysées par M. de Souza, dont la troisième est précisément celle que Marmontel attribuait à ce vers. Il me semble que les accents rythmiques tombent sur les syllabes finales (ment) (jà), et qu'un léger silence sépare la syllabe (jà), et partant le pied qu'elle ordonne de la syllabe (loin), qui elle me semble bien, comme à M. Grammont, appartenir au pied suivant auquel très certainement, sans rompre le rythme anapestique, elle communique un caractère tout particulier. L'accent fort du rythme tombe, en effet, sur le mot (moi), mais (loin) par sa qualité de diphtongue et de syllabe prosodiquement longue altère la nature du pied rythmique auquel elle confère une valeur expressive toute nouvelle. En prononçant le mot (loin), il me semble que ma voix s'assourdit, se voile, en même temps qu'elle se repose, tous mouvements de la voix qui donnent comme une réalité sensible à l'idée qu'intellectuellement représente le mot (loin).

Nous surprenons là en plein jeu la double action du rythme et de la quantité dans ce qu'ils ont tous deux de plus sensible et il nous semble, si nous essayons de le définir en une courte définition, que nous pourrions affirmer ceci : La quan-

tité, ou si l'on veut le mètre, sans influencer la nature du rythme, qui reste déterminé par l'ordre des accents, en varie néanmoins perpétuellement la qualité et contribue ainsi en une très large mesure à l'harmonie expressive. Un élément qualitatif de variété se glisse par la quantité dans l'ordonnance du mouvement rythmique et nous nous expliquons à demi la présence dans les vers purement rythmiques de la versification anglaise notamment, de pieds pyrrhiques et spondées qui n'altèrent pas la conduite rythmique, puisque rythmiquement ils sont impossibles, mais qui très réellement superposent le phénomène quantité au phénomène accentuation. Le double jeu nous explique donc un peu de ces nuances très délicates, auxquelles se complaisaient les oreilles de Virgile et d'Horace et que l'abbé Scoppa avait attribuées en partie à leurs véritables causes. Etudiant pour sa part ces divers phénomènes, M. de Souza a pu écrire à son tour qu'ils étaient différents mais concomitants et inséparables. Nous pourrions écrire après ces savants auteurs, que l'accent entraîne avec lui durée et intensité, bref, en quelque mesure, quantité, mais que la quantité prosodique reste d'un autre ordre, difficile à caractériser, mais que notre oreille perçoit sans la confondre. Nous pourrions conclure enfin que c'est de leur distinction, puis de la perception exacte de leur action réciproque, de leur jeu perpétuellement superposé, que nous pouvons saisir leur influence sur le poème qui, lorsqu'il est réellement beau, voit se poursuivre en lui-même, non leur lutte, mais leur conciliation.

\* \* \*

Si, sans vouloir quitter l'ordre des faits, nous cherchons à compléter l'idée claire de ces caractères divers que revêt dans le poème la durée, et que nous avons appelé ici durée et là rythme, nous devons nous attacher encore à l'étude et à la définition du vers, puisqu'enfin le vers passe pour



être la caractéristique même du poème. Remarquons que nous terminons bien, quoique il y puisse paraître, par la fin. Trop souvent on prend le vers pour une cause ; nous préférons qu'il est un effet et l'effet précisément des jeux divers qui furent l'objet de ces pages.

Il n'entre certes pas dans mes intentions d'analyser ici très longuement les divers systèmes de versification qui, du reste, se réduisent à trois : qu'il soit métrique comme celui des anciens, c'est-à-dire qu'il se fonde sur la mesure du temps, qu'il soit rythmique, c'est-à-dire qu'il prétende ne tenir compte que de l'ordre des accents, qu'il soit syllabique enfin, c'est-à-dire qu'il s'appuie sur le nombre des syllabes, aucun système n'est jamais absolument pur. Le vers latin qui, nous l'avons vu, se calculait sur la quantité prosodique, ne laissait pas pour cela d'être un vers rythmique à cinq accents, tout comme notre alexandrin français que l'on pense fondé sur le nombre de douze syllabes est rythmiquement un vers anapestique à quatre accents. Il n'est pas jusqu'au vers anglais qui passe pour être un vers rythmique et qui est souvent un vers syllabique, et le fait peut autoriser le critique ou l'esthéticien suivant le point de vue duquel il l'observe, à formuler des opinions à peu près contradictoires. Je n'en citerai pour mémoire et pour preuve que la curieuse étude consacrée par M. Mothéré au vers héroïc anglais.

Aussi bien nous occuperons-nous fort peu des recettes que proposent les traités ordinaires, qui ne prétendent nous enseigner qu'à composer des vers suivant des règles déterminées par une ombre de tradition. Aucun d'eux, et pour cause, ne nous dit ce qu'est un vers, ou ce qu'est ce phénomène spécifique que perçoit notre sensibilité et que nous désignons par le terme fort complexe de vers. Nous pouvons noter que, quel que soit le mode de versification employé, notre perception saisira toujours le vers dès qu'il aura lieu. Elle le dissimilera par des caractères plus ou moins

semblables, plus ou moins différents, comme par des caractères divers. Les vers de nombre ou de mesures différents seront perçus différemment ou semblablement, peu importe, l'essentiel est qu'ils soient perçus en tant que vers.

Nous avons à nouveau parlé de mesure, il est clair cependant que la mesure qui peut, à la rigueur, définir un vers, ne nous rend pas compte de ce qu'est essentiellement le vers, ce serait confondre la mesure et la chose mesurée. Réellement la sensation que donne le vers est indépendante du nombre, de la mesure et de ce que nous pourrions appeler les circonstances du vers. Nous savons que le rythme l'engendre et néanmoins qu'énonçons-nous sinon une constatation banale si nous redisons, avec Aristote, que le vers est une portion du discours rythmé ? Le meilleur est donc pour nous de reprendre la méthode expérimentale, d'interroger nos sensations et d'ordonner après entre eux les aperçus ainsi obtenus.

Écoutons se dérouler le poème : le rythme y court par pieds, comme le disaient si joliment les anciens ; les images s'organisent, les pensées se mêlent, se dévident, composent les strophes qui, à leur tour, s'enlacent entre elles, mais une telle perception ne nous empêche nullement, si nous interrogeons notre souvenir, de nous remémorer la perception d'unités très nettes qui s'harmonisent entre elles sans cesser de perdre leur individualité propre, voilà le vers. Il est et doit rester un organisme, un individu. Des fragments de discours en prose, d'un même nombre de syllabes et qui se présenteraient à nos yeux avec la même apparence de vers, ne produiraient aucunement la même impression ni sur notre oreille ni dans notre souvenir. Le vers doit posséder un sorte de qualité intérieure qui en fait un tout.

Sully-Prud'homme, et après lui MM. Braunewhig et Michel Grammont, avec beaucoup de subtilité, ont voulu voir en lui des rapports mathématiques de nombres qui engendrent des éga-

lités de durées qui rappellent les mesures musicales. Ils ont noté quelques-uns des caractères intimes du vers, comme certains de ses effets esthétiques, je crois que la raison profonde pour laquelle le vers nous apparaît comme un individu, n'est pas là.

Or, il semble que ce caractère, si net d'unité du vers, n'ait frappé aucun esthéticien comme il a frappé nos poètes et nos critiques contemporains. Tout au contraire, M. Edouard Dujardin, chargé de faire en Sorbonne une série de conférences sur le Symbolisme français et, partant, à parler objectivement, sérieusement du vers libre, insiste sur ce caractère de l'unité du vers, au point de baser sur cette recherche la plupart des tentatives des créateurs du vers libre. Se posant à lui-même la question que nous nous posons aussi, et s'appuyant, lui aussi, sur la claire notion du pied rythmique, il écrit : « Suivant quelle loi vont s'ordonner ces séries de pieds rythmiques ? Autrement dit, quelle loi va faire de ces pieds rythmiques des vers ? » Et M. Dujardin note fort exactement que des éléments nouveaux rentrent ici en jeu, dont l'unité de pensée, et il ajoute : « Le vers peut être considéré comme une unité formelle, correspondant à une unité intérieure et caractérisée par l'unité de signification, l'unité de vision, l'unité musicale ».

M. Gustave Kahn avait fort bien écrit de son côté que le vers devrait être un fragment, le plus court possible, figurant un arrêt du sens et un arrêt de voix, ce qui revient à considérer le vers comme une sorte de pied rythmique supérieur. D'autres ont parlé d'unité respiratoire, d'unité de jaillissement, toutes formules qui expriment au fond la même chose. M. Dujardin va jusqu'à ajouter que le vers libre est toujours cela, alors que le vers dit régulier ne saurait toujours l'être. Cette proposition vraie pour le bon vers libre et le mauvais vers régulier, risquerait, si nous l'examinions, de nous entraîner dans l'étude de cas trop parti-

culiers d'un problème très vaste. Je ne veux retenir de la page citée que l'affirmation qui nous rappelle que le vers est, avant tout et organiquement, une unité.

Mais cette unité, de quel genre est-elle ? La définition de M. Kahn faisait du vers une sorte de pied rythmique, sans doute est-il cela ; il est encore autre chose, car un pied rythmique n'est pas fatalement un vers. Du reste, nous découvrons tout de suite entre les deux une différence essentielle. Le pied rythmique ne possède par définition qu'un accent fort ; si le pied n'est pas simple, s'il est ce que les anciens nommaient une syzygie, les accents du pied simple se contractent pour renforcer l'accent principal du pied. Un vers peut et doit même, dès qu'il est suffisamment long, posséder plusieurs accents forts. Nous ne pouvons même pas affirmer que le vers est une unité rythmique, puisque celle-ci demeure le pied ; son unité n'est pas de l'ordre du mouvement, mais de l'ordre du chant, d'un ordre supérieur, d'un ordre intellectuel et esthétique. Nous pourrions dire, pour ces raisons, que le vers est bien plutôt que tout autre chose une unité mélodique. Charles Cousin, dans une lettre qu'il m'écrivait à ce sujet, le définissait très justement ainsi. La voix qui lit un vers garde, pour ce faire, une certaine position qu'elle variera pour le vers suivant et cela dès que certains pieds rythmiques ont cessé de se grouper ensemble, en une unité que réclament l'esprit et le cœur, le sens et le chant expressif lui-même.

Cette observation par le comment nous aide à définir le pourquoi du vers. Nous aurons simplement alors à compléter la vieille définition d'Aristote : « Le vers est cette portion du discours rythmé qui se groupe en une unité d'ordre mélodique et qui, dans la succession du mouvement verbal, est bien perçu comme tel. Quant aux éléments qui aident à cette dissimilation, il y en a plusieurs ; ils restent d'ordre assez matériel et,



sans les examiner tous, nous pouvons signaler que la rime et l'assonance sont bien les principaux, avec l'allitération, qui relie ensemble les harmonies intérieures du vers. Si pour le surplus nous conservions quelque doute, la lecture d'un beau vers suffirait à le dissiper.

\* \* \*

Je regrette que, par définition, toute comparaison soit inexacte. Sans cela je me serais plu à rappeler ici l'analogie très certaine de l'unité mélodique que notre oreille perçoit dans le vers, avec cette autre unité mélodique qu'est la phrase musicale, indépendante à la fois du nombre de mesures qui la compose, du rythme qui l'anime et que dissimule seul le sentiment des cadences qui s'établissent par rapport à une tonique. Le sentiment de la tonalité suffit à nous prévenir de l'état plus ou moins avancé de la tonalité en mouvement ; la rime et l'allitération pour le vers ne jouent-elles pas un rôle analogue à celui que joue la tonalité en musique ?

Si l'unité d'un fragment rythmique donne lieu à cette unité mélodique qu'est le vers, et que cette unité semble s'adresser à la pensée, il n'en reste pas moins vrai que certains signes matériels s'adressant, eux, à nos sens, ont l'avantage de nous prévenir que l'unité logique se réalise et qu'ils aideront le vers à solliciter l'esprit. Affirmer que ces signes sont nécessaires serait trop dire : un vers peut exister sans rime, il peut exister aussi quoique plus difficilement sans allitération. Résumons-nous en répétant que tels signes sont utiles.

La rime cependant à toutes les époques connut des détracteurs. Au moment même où Banville célébrait, presque lyriquement, ses vertus, posant à peu près qu'elle était « tout le vers », Verlaine ne parlait de rien moins que de lui tordre le cou et la traitait irrévérencieusement de « bijou d'un sou ». Fénelon, bien avant, avait adressé à la rime

des critiques célèbres et qui étonnent de la part d'un esprit si lucide et si hardi. L'abbé Scoppa fut, en revanche, un champion délibéré de la rime.

Rappelons, comme l'a écrit très justement M. de Souza, critiquant quelques phrases de M. Ghéon, que la rime ne joue pas un rôle rythmique, « la rime est au rythme ce qu'une marque de couleur vive est à la fin d'un trait, le trait existe sans elle, si elle le renforce ou le distingue. Tout au plus constitue-t-elle un rythme second, indépendant, un rythme harmonique superposé au rythme dynamique ».

Remarque fine et juste : il est sûr que d'un vers à l'autre la rime constitue un rythme, un retour de temps fort dissimulé par une homophonie. Ce rythme-là nous apparaît si grossier que nous préférons parler de lien que de rythme, et le terme de lien est d'autant plus exact que l'ornement harmonique qu'elle demeure par nature joue le double rôle de contribuer à marquer, à souligner l'individualité d'un vers, cependant qu'elle le rattache au vers qui plus loin entraînera une réplique d'elle-même. Un vers isolé n'est en lui-même rien. Edifier une théorie du vers, en l'étudiant isolé, en dehors du mouvement verbal, dont le cours lui permet de montrer son individualité propre, ne serait qu'un travail vain, si fragmentaire qu'il peut laisser place à des erreurs. Ceux qui l'ont tenté avant MM. Duhamel et Vildrac et le tenteront après eux, risqueront d'échouer comme ils le firent malgré la finesse et la subtilité de leurs vues et leur grand talent de vrais poètes.

Le vers, ne nous lassons pas de le répéter, n'est pas une cause, il est un effet, et la rime nous aide à discriminer la sensation de cette conséquence qu'est le vers. Il est clair que je ne parle que de la rime en général et que je ne me préoccupe ni de sa richesse, ni de sa pauvreté, ni si une consonne d'appui la consolide, ni si même elle s'amenuise jusqu'à n'être qu'une assonance, toutes recherches que je laisse à ceux-là qui s'en soucient.

Je garde à la rime son sens essentiel d'homophonie d'un temps fort qui, pour notre oreille, clôt le vers. Il est sûr que nous trouvons en elle, quand elle est maniée avec délicatesse, un charme certain. Est-ce une faiblesse qui nous est particulière, comme la conséquence d'une habitude qui nous vient en France, d'une trop longue hérédité ? Peut-être.

La rime passe pour avoir été introduite dans notre versification par les Provençaux qui l'auraient héritée des Arabes, ce serait donc pour nous une tradition bien vieille et presque contemporaine de nos premiers vers. Je crois plus largement que la rime, sous ses formes les plus diverses, a toujours été pratiquée par les bons poètes ; quand je lis Horace ou Lucrèce, je la sens qui berce mon oreille. Je tais ici ce que je puis penser de ces graves auteurs, qui redisent sans cesse avec admiration que les vers anciens n'étaient pas rimés. Sans doute leur prosodie ne leur en faisait pas comme à nous une obligation rigoureuse, mais le sûr instinct du poète y suppléait, comme il supplée presque toujours à tout. Pour sentir la douceur de la rime, il ne faut pas oublier la prononciation exacte ni les lois de l'accent, alors on s'aperçoit que la rime apparaît en toute langue, variée la fois et identique à elle-même, et l'on remarque que plus le poète use d'une versification ou d'une rythmique souple et forte, plus il atteste une tendance à rimer plus distinctement. Hugo et Banville qui travaillent à disloquer « ce grand niais d'alexandrin », riment chez nous avec une extraordinaire richesse et n'hésitent pas, comme le fera plus tard leur vrai disciple, à aller jusqu'à la rime calembours. Il est vrai que la poésie ici n'a plus que faire.

Cependant les poètes du vers libre, qu'ils aient nom La Fontaine ou Francis Vielé-Griffin, rimeront avec autant de justesse que de constance, et Francis Vielé-Griffin, écrivant à M. Dujardin au

sujet du vers libre, lui avouera publiquement avoir gardé le goût des homophonies.

Toutes constatations qui nous aideront, je l'espère, à comprendre combien l'individualité du vers comme sa sociabilité ont à gagner à la présence de la rime.

Reste l'allitération. Comme la rime reliait un vers à un autre vers, l'allitération relie entre eux certains sens, les voyelles ou certains bruits d'accompagnements des sons, les consonnes, dont le mouvement verbal a déjà par ailleurs réparti le cours ici en pieds rythmiques et là en vers. Grâce à l'allitération, l'unité circule dans le vers, et si toutes les versifications ne reposent pas sur l'allitération comme le faisait la vieille versification saxonne, toutes les versifications en ont, soit consciemment, soit inconsciemment, usé. Les vers d'Homère sont allitérés comme les vers de Virgile, de Lucrèce, d'Ovide, comme ceux de Shakespeare ou de Shelley, comme ceux de Ronsard, de Racine, de La Fontaine ou de Hugo.

Nos poètes actuels, en attirant l'attention sur le rôle si important de l'allitération, suivent une tradition vieille comme la poésie même. Les esthéticiens et les critiques qui, comme Becq, de Fouquièrre ou M. Grammont, insistent sur ce phénomène et en analysent les effets esthétiques, touchent à une des lois profondes du vers, à une de ces lois qui réalisent l'unité dans la variété, ce qui est la définition même que les anciens donnaient à la Beauté. Je ne puis signaler que certains caractères de l'allitération comme d'ailleurs de la rime, une étude complète et précise m'entraînerait bien au delà des limites que je me suis proposées !

Ne suffit-il pas que j'aie souligné au passage en les rapportant à leurs causes et en notant leurs effets ce double jeu qui, se mêlant aux autres jeux déjà remarqués, composent le riche tissu de la durée poétique.

\* \* \*



Parviendrons-nous donc, en écoutant un poème se dérouler à travers ce mouvement ondulatoire qui ordonne le Verbe, à isoler l'idée de temps du phénomène réel qu'est la durée ; nous rendrons-nous un compte même approximatif du rôle joué par l'idée de mesure et de ses systématisations diverses vis-à-vis du fait rythmé et de ses fragments, pieds et vers avec leur quantité véritable, les intensités que leur confèrent la gamme des accents, les tonalités diverses de l'allitération et de la rime ; garderons-nous de la réalité poétique si mouvante, fuyante, en nous et au dehors de nous, une perception claire enfin ? Alors ces analyses, presque laborieuses, n'auront pas été inutiles, cette mise au point de méthode n'aura pas été vaine. Nous pourrons, grâce à ce travail de déblaiement, encore poursuivre l'étude de faits plus complexes et parvenir à des généralisations purement esthétiques. Car le nombre des problèmes que soulève le rythme est large, l'histoire y touche à la littérature, et la musique, après avoir poursuivi une voie toute différente, revient se pencher sur le poème, son frère jumeau.

JEAN DE COURS

*Novembre 1921*





## RAISONS

---

A ce jour d'hiver  
sur la même terre ;  
à ce pauvre oiseau,  
qui là haut  
ne veut se taire,  
peut être à cause du clair soleil ;  
à ces hommes qui vont et viennent ;  
à ces chars trop lourds qui reviennent  
en laissant sur la route, du ciel ;  
à l'entrelacs des haies sans roses,  
qui fuient, enfermant les prés mauves  
de leurs ronces, plus ardentes que des fleurs ;  
à ces choses trop familières  
qui du fond de l'horizon,  
s'élancent vers la joie ou la peine ;  
à tes problèmes, à toi même :  
comment trouver ou donner, mon cœur,  
une raison ?.....

\* \* \*

Serons-nous de ceux-là qui passent  
légers, insoucieux, rieurs,  
et qui semblent de toutes leurs heures,  
jouer à pile ou face  
avec des pièces d'or ?...

Serons-nous assez forts  
pour nous dire des mots, de ces mots qui consolent  
moins vides que des têtes de pavots ?

Ne regretterons-nous les choses elles-mêmes ?

Et devant les épines amères

pourrions-nous oublier les douceurs du printemps ?

Comment, comment,

de près, de loin,

nous mêler à la ronde éternelle ?

\* \* \*

Je pense à vous, Benoit de Spinoza,  
chassé par vos frères jaloux

de leurs temples et de leurs villes...

Hors du temps qui s'écoule, au-delà

de ces temples et de ces villes,

quelle joie sans fin aperceviez-vous ?

Quel trésor possédiez-vous

pour avoir renoncé à toutes choses,

Vous l'homme qui disiez aimer

l'or comme beaucoup, la gloire comme d'autres,

comme nous tous, la volupté ?

Quel rêve appeliez-vous

en prenant vos échecs dans leur sac de soie verte,

en maniant distrait l'ivoire de vos pièces ?

Quel poème bâtissiez-vous ?

Et de quoi vous souveniez-vous ?

De quel amour ou de quelle beauté céleste,

lorsque vous écriviez cette parole claire,



et qui nous fait chacun plus libre et plus joyeux ;  
« Sans doute, l'homme n'était pas nécessaire » ?

\* \* \*

Ah ! j'irai par le clair matin,  
quand le brouillard, couleur de perle se dissipe,  
Peu à peu le soleil me chauffera les mains,  
je ne serai plus triste  
en entendant mes pas sonner sur le chemin.

Je serai l'un de ces hommes qui s'étonnent  
en voyant les amandiers déjà fleuris,  
et je serai de ceux-là qui sourient.

Car j'aurai pardonné à ce qui abandonne...  
des choses, des mots : un autre amour  
m'enivre du parfum de sa couronne.  
Je suis ma raison du jour.

JEAN DE COURS



## **IN MEMORIAM JEAN DE COURS**

---

Septembre est là, sous le soleil.  
Avant l'automne, en un suprême élan de joie,  
avant l'adieu,  
la vie ardente s'émerveille  
à cette lumière du ciel,  
à cette chaleur qui grille les bois  
où Diane mène sa chasse.

Ah ! pourtant, cette joie est forcée.  
Au fond du cœur, la tristesse est latente :  
ce vain espoir, ce désir qui nous tente  
— je le sais bien — est un songe éphémère...  
Diane chasse,  
et sa flèche lancée  
atteint mon âme, y ravive une plaie.

Toi qui louas la Diane tourangelle,  
ô mon ami !  
— enchantant le désir toujours inassouvi  
de la chasseresse éternelle —  
par un même septembre, éclatant de soleil,  
— une année est déjà passée —  
dans cette fièvre de la nature,  
ô mon ami !

— affranchi de toute ombre impure  
dont se nourrit l'humain tourment —  
Tu es parti  
en plein midi.

Tu nous a laissés au tournant  
de l'automne qui vient,  
et nous n'avons plus trouvé sur la route,  
que ton ombre,  
qui s'avancait vers nous  
en nous tendant la main,

— ta belle main blanche,  
ouverte pour nous  
et qui retenait les éclats futurs  
des gemmes de rêve  
semées sur le chemin. —

Mais va ! j'ai bien compris ce geste souverain,  
et que l'amitié dure au delà de la tombe,  
étant un signe clair de la joie éternelle ;  
qu'il ne faut s'arrêter à des feuilles qui tombent,  
que c'est la sève qui importe :

et que la vie est belle  
de cet espoir encore,  
dont le rythme unit l'amour à la mort.

CHARLES COUSIN

*Septembre 1929*



# A PROPOS

## NOTES SUR LES LETTRES ET LES ARTS

---

### — LECTURES —

**Poetica**, par LOUIS DE GONZAGUE FRICK (éd. de l'Epi. Paris).

*L'art de Louis de Gonzague Frick s'apparente avec celui de la Pléiade, tout en restant fortement imprégné de Symbolisme mallarméen.*

*Pour ce poète, la poésie semble être davantage un noble jeu de l'esprit qu'un épanouissement de la sensibilité, de là ce luxe de vocables un peu noble dans certaines pièces.*

*Mais comme Louis de Gonzague Frick est un virtuose habile ! Comme il sait orchestrer la richesse de la langue française ! Et comme il peut être près de nous quand, délaissant le luth qui accompagne les vers dorés, il flûte avec fraîcheur son Dimanche pascal, qui prouve bien que le goût du rare peut un instant céder devant l'émotion d'un poète par dessus tout artiste !*

\* \* \*

**Le Sceptre de la Russie**, par LOUIS DUMUR (Albin Michel, édit.).

*On connaîtra un jour l'histoire occulte de la grande guerre bien davantage par les romans de Louis Dumur que par les contributions et les traités. Car il a accumulé tous les témoignages pour doter ses livres d'une précision terrible. Ainsi la réalité emprunte la forme du roman historique pour peser plus impérieusement sur le lecteur. Et quelle tragique réalité !*

*Cette fois, Louis Dumur nous livre sous un nouvel aspect une humanité qui se débat dans une sorte de transe à la fois mystique et démoniaque. C'est une hallucination parmi tant d'hallucinations dont fut faite cette hallucination collective : la guerre mondiale. Et quelle tristesse est au fond de ce drame dont Raspoutine est le principal protagoniste !*

*Louis Dumur sera loué pour avoir seul pu rendre un tel vertige et ces visages obscurs de l'homme.*

\* \* \*

**Avant l'Age d'or**, par HENRI MAZEL (Ed. de la Nouvelle Revue du Midi).

*Henri Mazel vient de rééditer une pièce qui remonte à la belle époque symboliste.*

*Dans ce drame, écrit avec un pur amour de notre langue, où sous les images des Dieux luttent les forces obscures de l'Univers cherchant leur équilibre, passe le grand souffle du panthéisme antique.*

*Il est dominé par cet idéalisme serein qui fait de l'homme animé du désir d'ordre, de paix et d'amour l'être le plus proche de la Divinité et qui constitue le fond de la philosophie souriante d'Henri Mazel.*

*Cette œuvre nous ramène vers un art d'hier plus méconnu qu'oublié, mais elle marque sa place parmi les essais tentés par le Symbolisme pour fixer un art dramatique.*

*Henri Mazel demeure pour nous un de ces entraîneurs de la génération précédente dont l'effort fut ardent, continu, fraternel et noblement désintéressé.*

\* \* \*

**L'Amour nous appelle ailleurs**, par PIERRE RENAUD, poèmes (F. Bernouard, éd.).

*Pierre Renaud est un jeune fervent et sensible qui, s'il se laisse un peu prendre au « creux néant musicien » des mots, n'en est pas moins touché par la grâce poétique.*

*Cette première œuvre, où l'auteur tente d'imposer une étiquette à la mode à un art d'un symbolisme un peu lointain, révèle du charme, de la délicatesse, de l'élégance et, avec un sens du mystère, l'indice d'un talent qui ne doit pas nous laisser inattentifs.*

\* \* \*

**Aux marches de la Civilisation occidentale**, par GILBERT MAIRE (Baudinière, édit.).

*Tandis que tant de forces secrètes ou avouées conspirent à battre en brèche la civilisation occidentale et la culture européenne, quelques hommes, qui ont pu faire figure d'isolés dans notre temps, luttent de toutes leurs forces pour assurer la suprématie de la civi-*

lisation occidentale contre l'impérialisme ploutocratique des Américains, la menace antisociale bolchevique, les dissolvantes doctrines de l'Inde dont la sagesse inattingible fait finalement de l'homme un désespéré.

Il importait de regrouper l'élite qui, sans souci de réclame littéraire maculée d'avidité, fixe le destin de l'intelligence française.

Ce sera le mérite de Gilbert Maire de relier, par une série d'études pénétrantes et concrètes, les tendances intellectuelles d'Henri Bergson, de Gaston Riou, Henri Massis, Guy-Félix Fontenaille, Henri Clouart, Paul Vuilliaud, André Therive !

L'auteur résume, avec une sagace compréhension, les caractéristiques de leurs directions et les dominantes de leur pensée.

L'étude sur Guy-Félix Fontenaille, notamment, marque un des aboutissements les meilleurs de sa réussite. L'esprit de La Loi des Lois, frémissant et profond comme une source secrète dans l'œuvre du penseur, affleure ici et développe sa courbe avec une limpidité nouvelle.

Le livre de Gilbert Maire sera précieux pour tous ceux qui s'efforcent de reconstruire sur les bases de l'humanisme moderne.

ANTOINE-ORLIAC.

\*  
\* \*

### **Les Jeux de l'Enfer et du Ciel (1)**

Sur la route de Lyon à Ars, une diligence. Des pèlerins se rendent en ce petit village, jusqu'ici inconnu.

Durant vingt-quatre heures, nous vivrons avec eux, avec chacun en particulier, grâce au don spécial qu'a l'écrivain de nous faire participer aux actes, même cachés, de ses personnages, de nous faire connaître leurs plus secrètes pensées ; nous assisterons à leurs réactions, à leurs transformations profondes, à leur retour, enfin, car, comme dans tout roman qui se termine bien, ils repartiront d'Ars les uns guéris, les autres consolés, d'autres, meilleurs, prêts au sacrifice.

C'est qu'en ce petit coin des Dombes vit, pour la plus grande gloire de Dieu et la conversion des pécheurs, un saint Curé que chacun veut voir : l'un pour le consulter sur un cas de conscience, l'autre pour obtenir une guérison, un troisième par curiosité, d'autres, enfin, pour rien, ou pour éprouver ce saint prétendu,

---

(1) 3 volumes — Flammarion.

tous, malgré qu'ils en aient, attirés par quelque chose de plus fort qu'eux.

Henri Ghéon était bien placé pour parler du Curé d'Ars, lui qui nous a donné, comme prélude pourrait-on dire, aux Jeux de l'Enfer et du Ciel, une vie de ce « grand cœur » (1).

Personne, en outre, mieux que lui, ne sait animer et faire discourir des personnages. Dramaturge, il sait transposer dans son roman le génie qu'il a déployé jusqu'ici dans son œuvre dramatique. Peintre, metteur en scène, il sait broser des paysages, animer des foules avec une vérité, une couleur et un mouvement qui nous émerveillent.

D'aucuns pourront reprocher à l'auteur d'avoir encore, et sous une quadruple forme, mis le démon en scène. Trois hommes, en effet, l'un gris, l'autre noir, le dernier rouge, et un gros chien noir, vont tour à tour essayer de terrifier les personnages du roman, de se mettre en travers de leurs actes, de faire ce qui est en leur pouvoir pour empêcher les âmes d'aller au bien. Aussi bien Henri Ghéon est-il coutumier d'introduire le démon dans ses œuvres, et ceux qui ont assisté aux spectacles des Compagnons de Notre-Dame ont pu voir l'ange révolté en de nombreuses pièces.

Oh ! l'auteur de tant de Jeux et Miracles ne nous représente pas le démon comme se plaît à nous le montrer Georges Bernanos, mais selon une convention qui en fait un personnage semblable à nous, parfois bonhomme, tantôt sous la forme d'un malin colporteur, ou, comme dans ce roman, de trois gros marchands du Havre, tel qu'enfin il pourra le mieux nous perdre. Ne nous laissons-nous pas ainsi plus facilement prendre à ses propos séducteurs ?

Dès que le malin paraît, le drame commence : la diligence verse, l'adultère entre au cœur des hommes, la vierge abandonne sa sauvegarde, le péché se consomme. Le saint Curé même sera tenté, et l'on sait avec quelle sauvage ardeur le « Grappin » s'acharnait à le tourmenter dans ses pauvres instants de repos.

Mais Dieu reste le plus fort ; dès l'accident, un jeune muet recouvre la parole, puis le sceptique sera ébranlé, le mécréant, délégué par les Loges afin de confondre l'Imposteur, s'agenouillera aux pieds du Confesseur, le jeune Séminariste, près de perdre son âme, sauvera celle de la fille de joie qu'il épousera, le faux ménage rompra, elle pour marcher à l'abnégation totale de soi, lui, pour

---

(1) 1 volume — Flammarion.



épouser l'enfant de Marie, que l'homme gris faillit perdre. La vieille fille retrouvera un sien neveu, et la femme abandonnée son époux repentant. Et ce n'est pas tout, car nombreux sont les personnages.

Il est une figure qui domine toutes celles des pauvres humains que nous sommes : celle de Jean-Marie Vianney. Avec quel art l'auteur de ce « roman transcendant », comme l'a qualifié Léon Daudet, a su nous montrer cette haute et noble figure qui depuis un siècle rayonne. Peut-on citer un passage ! Peut-on extraire une page des mille pages de ces trois volumes ? Toutes ne sont pas égales, certes, ni toutes sublimes, mais est-ce là ce qu'on demande à un écrivain ? Et à force de vouloir nous faire planer toujours à des hauteurs qui ne se peuvent que difficilement atteindre, n'arriverait-il pas à nous lasser, à ne pouvoir lui-même soutenir semblable prétention ?

On voudrait avoir la place de citer largement des extraits qui, quoi qu'en ait dit G. Le Cardonnell, charmeraient et émouvreraient tour à tour le lecteur : en particulier certaines conversations d'un enfant, le petit Eric, l'entretien du sage et de la vieille Femme qui obtient de lui qu'il la remplace auprès d'une malade, tandis qu'elle ira entendre le saint Curé, la prédication de ce dernier et les méditations de ceux qui l'entendent.

Dirai-je encore la beauté de cette abnégation du vieux paysan dont le fils a recouvré la parole et qui va perdre son gars que Dieu lui ravit ?

« Le vieux Marie-Antoine, les yeux levés, ne sait plus que tourner et retourner dans sa cervelle la phrase qu'il devra dire à sa femme en revenant seul au pays. Le Bon Dieu a guéri notre fils, mais il nous l'a pris. Ne pleure pas. Il sait mieux que nous ce qu'il a à faire.

« Il sait mieux que nous ce qu'il a à faire. »

Je me permettrai de donner encore ces quelques lignes de la page finale :

« Rien n'est fini, ni dans le bien, ni dans le mal. Les Jeux de l'Enfer et du Ciel, comme les laines d'un tapis, se mêleront jusqu'au dernier jour de ce monde, et, pour chacun de nous, jusqu'à l'instant d'avant la mort. »

L'auteur prend soin de nous avertir que « ce livre peint toute la vie, sur le plan de la nature et celui de la surnature... qu'il n'a la prétention de reconstituer ni un milieu, ni une époque » et

nous retrouvons là l'auteur dramatique qui, dans ses jeux et miracles, ayant « débarrassé la scène d'un encombrement de niaiseries pieusardes... y réveille une âme et fait, de là, repartir un art simple, direct, humain et indifférent à la mode, pénétré de surnaturel et d'éternel. »

Art familier et « spirituel », tel est celui de Ghéon. Style où voisinent le comique et le tragique, la poésie et la fantaisie. Dans une époque où tout est c'en dessus dessous, où l'art lui-même est envahi par l'avilissement du siècle, il est bon, il est heureux qu'un écrivain grave et sensé, sous la bonne humeur, s'efforce d'exalter ce qu'il y a de puissamment constructeur en l'homme, et nous aide à fréquenter les Saints et à les mieux connaître.

HENRI BERNET

— ART —

**Tableaux et études, de BERNARD WOLF (Galerie Simonson).**

M. Bernard Wolf, avec une facture un peu attentive et appliquée à la recherche des tonalités subtiles, nous donne de sensibles notations de Bretagne, de Rome, du Maroc, de Tunisie et de Provence.

Cette volonté de fuir les violents éclats de couleur donne à son exposition une note un peu uniforme, mais l'examen détaillé de chaque toile relève des qualités de finesse, d'observation et de soumission à la nature qui valent à ce peintre de nombreuses réussites.

Les Tas de pois, en Bretagne, la Baie de Cassis, Saint Paul de Vence, en Provence, ont ainsi servi de prétexte à des interprétations différentes qui retiennent le visiteur.

Quelques portraits peints et surtout des dessins à la mine de plomb rehaussée de craie, à la manière d'Ingres, démontrent la belle science de l'artiste.

A. O.

---

Imprimerie GOUSSARD

Le Gérant : E. GOUSSARD  
MELLE (2-Sèvres)

316