

COURRIER DES POÈTES

5

DANS CE NUMÉRO :

Raoul Rey ALVAREZ, Thérèse AUBRAY, Armand BERNIER,
Aldo CAPASSO, Yvette DELÉTANG-TARDIF, Gaston DERYCKE,
Sébastien DONGRIE, Paul DRESSE, Jean FOLLAIN, Benjamin
FONDANE, Jean GLINEUR, Pierre-Jean JOUVE et Georges
PITOËFF, Robert KANTERS, Marcel LOBET, René MEURANT,
Philippe PIROTTE, Claude SERNET,
Marcel THIRY, Lucien-Paul THOMAS



COLLECTION 1937
No 5 - 10 AOUT

LES CAHIERS DU JOURNAL DES POÈTES

LES CAHIERS DU JOURNAL DES POÈTES

65, rue Van Artevelde, BRUXELLES (Belgique)

Téléphone 11.62.78 — Compte chèq. post. 12201



Direction générale : Pierre-Louis FLOUQUET

Comité de direction : Armand Bernier, Pierre Bourgeois, P.-L. Flouquet, Georges Marlow, René Meurant, Gaston Pulings, Lucien Paul Thomas, Edmond Vandercammen, Robert Vivier.

« LES CAHIERS » PARAISSENT QUINZE FOIS L'AN

Comme le « Journal des Poètes », dont ils prolongent l'activité, ils ont pour mission de présenter et de défendre l'authentique poésie, sans limitation de formes ni de doctrines. La collection se divise en cinq séries :

SERIE POETIQUE :

Secrétaire de rédaction : Edm. Vandercammen.

SERIE ANTHOLOGIQUE :

Secrétaire de rédaction : René Meurant.

SERIE DES ESSAIS :

Direction technique : Lucien Paul Thomas.

Secrétaire de rédaction : Armand Bernier.

SERIE ENQUETES ET CRITIQUE :

Secrétaire de rédaction : Gaston Pulings.

LE COURRIER DES POETES :

Organe trimestriel de création et de critique poétiques.

Secrétaire de rédaction : Jean Delaet.

Abonnement à la série complète : 100 fr. Au « Courrier » seul : 30 fr.



Annuellement seront attribués le « Prix des Poètes » et le « Prix des Essais », distinguant respectivement un ouvrage poétique original et une étude sur l'esprit ou la technique poétique.

PRESENTATION D'UN POETE

MARCEL THIRY

La première fois que je vis Marcel Thiry, il portait un masque noir et des vêtements entièrement blancs. Je ne pensai point, pourtant, au Pierrot de la comédie : à cause de cette blancheur même, ou du fleuret qui tournoyait au bout de sa main gantée, je me représentai le combattant qu'il avait été au pays des neiges, sur le front de Galicie et de Bukovine, durant cette longue campagne qu'il venait de relater dans le journal de bord d'une auto-mitrailleuse belge en Russie... Si jeune, quelle odyssée il avait déjà vécue, et sous quels climats divers ! Brest, Archangel, Moscou, Vladivostock, San-Francisco, New-York, Bordeaux ! Quel butin il avait dû amasser, quel trésor d'impressions et d'émotions, en passant de la neige à la toundra brune, du wagon au steamer, de l'inquiétude des fugitifs à la cordiale euphorie américaine, de la débâcle militaire à la jubilation de la victoire ! Et ce garçon qui, en sa vingtième année, avait ceinturé la terre de ce magnifique film d'aventures, était là, revenu en sa bonne ville de Liège ; il prenait des contres de sixte, et sa silhouette était si mince, sur la planche d'escrime, qu'elle n'avait guère dû changer depuis le jour où, adolescent, prêt à franchir la frontière hollandaise sous les balles des sentinelles allemandes, il avait dit adieu, dans la cour de l'athénée, à Jean Haust, son professeur de « poésie ».

Marcel Thiry raconte, à la louange de ce maître cornélien, qu'il engageait ses élèves à entendre la voix du devoir patriotique. En ce qui concerne Thiry, peut-être avait-il le pressentiment de lui imprimer, du même coup, une suprême impulsion vers la poésie. Dans le rêve du jeune Wallon nerveux et un peu morbide, la Marseillaise de Rude alanguissait ses contours jusqu'à ressembler à une sirène, à l'une de ces formes fluides qui personnifieront ses Iles Heureuses :

*J'aurai vos noms comme des nudités lascives,
Femmes aux jambes écailleuses, Laquedives !*

Par la bouche tordue de Bellone, c'est l'appel de la Muse qui s'élevait à ses oreilles, pour l'enlacer d'un lien dont il ne s'affranchira plus. La vocation poétique ne s'enlève pas comme un uniforme d'artilleur. Elle résiste à bien des calamités, puisque même l'étude du droit, même la pratique de la chicane ne réussissent pas à l'étouffer. L'embourgeoisement, la vie régulière et sédentaire durent plutôt ranimer ou aviver la flamme. Pendant plusieurs saisons, Thiry fut l'un de ces *Voyageurs traqués* dont a parlé Montherlant, et, de ne l'être qu'en imagination, il le fut plus avidement, se saoulant d'évasions fictives où se combinaient, non sans perversité, le souvenir vécu et la fantaisie pure. Quel scandale, pour un brave homme de critique, de découvrir que l'auteur de *Toi qui pâlis au nom de Vancouver* n'avait jamais mis les pieds dans cette ville ! Une pareille désinvolture témoigne de la rencontre capitale que fit Thiry vers cette époque (1925). Il a abordé Apollinaire et, sur son art encore timide, qui n'avait guère dépassé Verlaine (dans ce que Verlaine, d'ailleurs, avait de plus subtil), le poète

d'Alcools aura une action déterminante. Il lui enseigne une liberté nouvelle, lui donne l'exemple des audaces et des rudesses : tel Chiron patronnant Achille... Thiry a gardé tant de gratitude envers celui qui fut son suprême émancipateur que, malgré sa répugnance pour les réunions de gens de lettres, il a voulu, lors de l'inauguration du mémorial de Bernister, lire un poème à la gloire de son « grand Apollinaire ».

A présent, de même qu'il avait quitté l'uniforme, le poète a rejeté la robe et la toque noires. Il est devenu marchand (pour reprendre un terme un peu brutal que sa vaillance affectionne). Mais Thiry est resté poète à travers tout, car à bon moulin tout fait farine. Son fonds s'enrichit de toutes ses expériences humaines. De même qu'en ses premiers recueils, il avait écrémé ses impressions d'aventure, de même qu'il sait, à l'occasion, tirer parti de ses connaissances juridiques

Et le jonkheer en noir statue au principal,

de même, étant devenu un « prêtre de la Matière », il réussit à opérer la transsubstantiation de l'argent ou de la chose commerciale. C'est même en cette dernière opération qu'il se montre le plus original, et magicien le plus admirable. Ce poète dont le premier livre n'annonçait qu'un verlainisant, un élégiaque ni plus ni moins agréable que trente-six autres, a fait passer l'âme de son siècle, l'essence même de la vie moderne dans un lyrisme dont la forme raffinée, ténue et comme *perlée* est une merveille et un délice. Le secret de cette fusion étonnante, c'est la température de la passion intime, la corrodante intensité d'une angoisse qui, dans *Statue de la Fatigue*, atteint le nihilisme du désespoir.

A ce point de vue, nous aurons la cruauté de remercier le ciel de n'avoir point donné au poète une vie facile ou exempte de soucis. Avec sa nature ultra-fine, un peu quintessenciée, qui, d'ailleurs, s'abrite derrière une courtoisie redoutable, on voit assez bien quelle sorte de mandarin fût devenu ce fils de bourgeoisie wallonne, si la guerre, la crise et quelques autres traverses n'avaient dérangé ses plateaux de peseur d'or. . Ces épreuves sont venues. Au lieu d'un grand homme pour cénacles wallingants, elles ont suscité un homme vrai, qui se bat avec la vie, travaille, souffre, espère. Par exemple, une chose qu'elles n'ont pu lui enseigner, c'est l'art de graisser une automobile. Bien qu'il totalise, chaque année, trente mille kilomètres de grand-routes, Marcel Thiry est, sur ce chapitre-là, à peu près aussi expert que lorsque son auto-blindée, surnommée Chochotte, le cahotait sur les chemins de Galicie. Il est vrai que l'auto, pour lui, c'est bien plus beau quand on ne comprend pas. Et comme ce n'est pas moi qui pourrais lui faire comprendre...

PAUL DRESSE.

MARCEL THIRY.

POEME

*Cruel Neon, qui nais aux frontons encor pâles
Quand le ciel rosissant cède à ta brusque aurore,
Neon, saison des feux si bleus, qui viens déclore
Ta cursive alchimie aux murs des capitales,
J'ai longtemps eu la soif de tes liqueurs arctiques,
J'ai longtemps adoré le jeu de tes artères*

Où court léger le sang aérien du siècle;
Et tu livres enfin, ce soir, sous ton graphique,
A ma ferveur ton Sens éternel et secret,
Et voici l'évangile d'ombre qui paraît
D'entre tes bleuités vives entrelacées :
LE SOLEIL DEVIENDRA UNE ETOILE GLACEE.

Le soleil deviendra une étoile glacée;
Le poète a perdu et l'eau vive est passée;
Et vienne déferler sur les feux du néon,
Comme une haute mer sur une île effacée,
La grande flore triomphante du néant...

POEME

Ce qu'on apprend par ton corps en dansant,
Ce que l'odeur de tes cheveux avoue,
Ce qui s'éclaire et ce qui se dénoue
Par ta lisseur, ta tiédeur, ton accent,

C'est le système et les jeux des soleils,
Que la volute est la loi de la vie,
Qu'Espace et Temps sont tournants, et dévient
Vers des buts d'ombre à ton plaisir pareils.

Exerce-nous à la Vénus profonde,
Fais-nous à deux par la danse accéder
A l'autre chair des cieux à posséder,
Au corps valsant que composent les mondes.

*Une autre chair ! Est-il qu'elle commencé,
Qu'elle aille ouvrir au désir libéré,
Par un prodige en tes bras opéré,
Les tourbillonnements de son silence ?*

*Vais-je surgir à l'extase du soir,
Surgir, époux des orbes et des spires,
Et la raison du rythme où tu respires
La reconnaître aux cadences des soirs,*

*Vas-tu m'ouvrir cette amour non tentée,
Me révéler son vertige, et comment
Moi, ce corps d'homme et ce petit moment,
Je tourne en roue avec la Voie Lactée ?*

COMMEMORATION D'APOLLINAIRE

*Quelquefois, quand je vois grandir les jeunes filles,
Quand mon âge mesure avec mélancolie
Le temps qui passe à cette beauté qui leur vient,
Je recense en mes mains le sable des années.
Les belles de mil neuf cent quinze sont fanées
Et mes amis tués sont des morts très anciens;
Et je pense à celui qui a quitté le temps,
Qui, un jour de novembre, il y a dix-sept ans,
A comme un dieu tricheur éludé la vieillesse,
Et quelque part, dans la magie et la sagesse,
Est resté l'enchanteur qui jamais ne pourrit;
Je pense au malicieux séjour d'où il sourit.
Aux vanités et aux travaux indulgemment,*

A ce séjour de la liberté poétique
Où, doux flâneur ayant mystifié le temps,
Entre Tiresias, Enoch et Angélique
Guillaume Apollinaire a cinquante-cinq ans.

Un jour,

un jour la fête en bleu allait finir.
La plus vaste dépense au monde allait finir.
Le plus grand jeu de sang, de chevaux, de fusées,
De cerveaux répandus, de villes embrasées,
La plus grande aventure au monde allait tarir.
Déjà redescendait ce haut concert d'étoiles,
Ces astres balançant du jugement dernier
Dont toi seul, conducteur, dans ces quatre ans d'histoire
Avais su voir les fleurs neuves au ciel guerrier;
Car toi seul ne fus belliqueux ni pacifiste;
Toi, ni Claudel et ni Barbusse, mais vivant,
Mais gai, mais conducteur tôt levé dans le vent,
Toi seul, ces blancs et verts soleils parachutistes,
Tu les as salués dans la nuit des tranchées
Quand leurs feux s'abaissaient pour rebondir encor,
Et qu'aux brises du front mollement accrochées
Leurs lampes ne cessaient de naître en lacs d'or triste
Et de renaître et de descendre sur les morts.
Or, ce jeu des quatre ans prodigues s'achevait.
Alors, connaissant bien l'avenir par les cartes,
Tu as souri comme on dit que tu le savais,
Et tu t'es dis : « Guillaume, il est temps que tu partes. »

*Apollinaire, il était temps que tu partisses.
Ton ère allait mourir avec ces armistices.
Tu avais eu l'amour à vingt et à trente ans,
Le temps béni des vers et d'aller sur les plages;
Le monde avait fleuri pour toi dans un printemps
D'art renoué, de villes-fleurs et de voyages,
Tu avais eu la guerre et ton beau sang versé;
De tout cela, comme à l'hôtel de Stavelot,
Il aurait quelque jour fallu payer l'écot,
Et vieillir, toi qui fus la jeunesse d'un âge..
Tu as choisi d'aller dans ton ciel coulissé
Parmi tes trismégistes et tes Simon-Mage,
Et tu t'es, à la cloche de bois, éclipsé...*

*Mais nous, qui restons veufs du grand vent de ton verbe,
Nous allons depuis lors avec l'espoir mal tu
Que tu voudras un jour être le Revenu;
Et n'est-ce pas ce soir, soudain, marchant sur l'herbe
Miraculeuse comme un dieu blanc sur les flots,
Que tu vas apparaître au détour de la fagne
Avec ton diadème à ton front de héros,
Ton œil moqueur, ton uniforme de campagne
Et soudain tout l'envol en geyser de tes mots ?*

(A-propos lu à l'inauguration du mémorial Apollinaire. Bernister, 1935.)

ROBERT KANTERS.

LA QUERELLE DU SONNET ET DU POÈME

Peu de littératures sont aussi pauvres que la française en poèmes de grande étendue. A part Boileau justement, dont l'« Art Poétique » et le « Lutrin » sont d'assez bons exemples de ces longs poèmes qui ne valent pas un sonnet, nous n'avons rien à opposer à la « Divine Comédie » ou au « Paradis Perdu ». Il n'est pas même une séquence de sonnets comparable à celles de Shakespeare ou de Miss Ba. Tous les « Normandie » de la poésie française ont plus ou moins rapidement fait naufrage — même « Jocelyn », ce journal d'un curé de campagne paru un siècle avant celui de M. Bernanos, et dont on peut bien dire qu'il ne surnage que de belles épaves. Le poème de moyenne étendue, comme « Lloa » ou « La Jeune Parque » a connu un sort un peu meilleur. Et il y a l'œuvre monolithique d'un Péguy. Mais la victoire du sonnet n'en était pas compromise.

Allons-nous changer tout cela ? Nous assistons à une offensive brillante du grand poème. Ne parlons même pas de « l'Homme Blanc », de M. Jules Romains, dont nous n'avons encore presque rien lu. Mais nous avons déjà les tentatives apocalyptiques de M. Plisnier, le « Nemrod » de M. Raymond Schwab, les fragments déjà connus de la grande entreprise mythologique de M. Patrice de La Tour du Pin, « Le Hollandais Volant » de M. Jean Cayrol, — et dix autres. Verrons-nous promptement la ruine de ces constructions ambitieuses ? Ou bien l'incontestable changement de polarisation de la poésie française depuis un demi-siècle

en a-t-il rendu le climat plus propice à la grande œuvre poétique ? (Sans parler de l'aspect social du problème.)

« Un grand poème », disait l'auteur d' « Endymion » et de « Lamia », « un grand poème est une preuve d'invention que je regarde comme l'étoile polaire de la poésie... » Opinion d'orfèvre. Excluons Dante, dont le Père Mandonnet a bien montré qu'il avait construit son œuvre immense avec la minutieuse patience des bâtisseurs de cathédrale; presque tous les autres auteurs de longs poèmes sont des poètes-rossignols, qui font des vers comme le rossignol chante. La poésie est proprement leur climat intérieur. Leur imagination suit sans s'essouffler la trajectoire de leurs étoiles polaires.

Il n'est pas de même de nous qui ne pouvons les accompagner qu'à la lorgnette, je veux dire par le truchement de leur œuvre imprimée. Les plus belles pages nous mettent en état de transes. Mais nous n'y restons pas le temps de lire cinq ou six mille vers. Edgar Poë l'a dit dans des textes définitifs : « What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones — What is to say, of brief poetical effects... That degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length. » (M. André Ferran, dans sa thèse sur l'Esthétique de Baudelaire, pp. 157-212, a nettement marqué le retentissement de ces textes sur la pensée baudelaisienne.)

Ouvrez maintenant « L'Enfer » de M. de La Tour du Pin, par exemple, ou le « Hollandais Volant », et la disposition typographique elle-même confirme déjà les paroles de Poë : les vers sont distribués en effet en laisses qui ne

dépassent presque jamais les dimensions des courts poèmes ordinaires. Il s'agit bien de succession de brefs effets poétiques, et la sentence de Boileau trouve une confirmation nouvelle dans les œuvres qui paraissaient aller contre elle.

Et cependant, n'y a-t-il pas un peu plus dans ces livres que dans de simples recueils ? Sans doute la trame didactique du récit est presque inexistante. Ce sont des poèmes composés, comme les romans de M. de Montherlant, par juxtaposition de moments importants. Mais l'unité est sauvegardée par un détour : chez M. de La Tour du Pin, il me semble que c'est une sorte de progression dialectique dont la beauté totale ne se découvre qu'à la fin de l'étape ; et chez M. Cayrol, c'est l'unité de ton en quelque sorte, et la constance des thèmes qui font l'unité de l'œuvre. Comme l'on parle de la Symphonie en ut, ou Symphonie-Jupiter, on pourrait parler d'un poème mélancolique sur les thèmes de la mer et de la mort. On sent tout ce qu'une telle formule appelle de précisions : et que l'on devrait essayer de définir l'unité de l'œuvre de M. Cayrol par des caractères plus proprement techniques (en l'occurrence, prosodiques). Le sujet du long poème est ainsi conçu comme un élément thématique et une valeur tonale. Quelles sont les ressources de la prosodie moderne (chez M. Plisnier, par exemple) pour fortifier cette unité de l'œuvre ?

Nous achevons cette note où un problème nouveau commence. Nous aurions simplement voulu montrer comment un très vieux problème évolue dans l'atmosphère présente de la poésie française, et indiquer ce qui pourrait être un sujet d'enquête et de recherche positive pour la critique poétique, trop souvent abandonnée aux pures abstractions ou aux simples jugements de goûts.

THERESE AUBRAY,

UNITE

*Accroche-toi au sol rugueux, fais que la terre s'ouvre
Pour te recevoir
Par elle tu atteins à ce qui la prolonge
Et la fait si terrible parfois
Elle, dense et fuyante et partout recéleuse
d'Eternel.*

*Fais que tes membres chauds s'unissent à son rythme
Le même que celui des anges...
Tes mains qui creusent sauront se faire ailées
Sœurs de toutes les fuites
Ta plante corps pousse à même la terre
Et la contient.*

AMOUR

X

*Je vous ai vus assis dans un jardin d'été
Vêtus de ces lambeaux d'azur :
Robe de femme toute simple
Et sur lui cet éclat qui faisait ma parure
Et que rayonne insolemment l'amour.
Toi portant sur ton corps ce visage de vie
Promesse et don de la plus douce proie
Au réel* [posée
*Tu suivais au-delà d'une forme d'enfant, d'une mouette
La ligne qui finit en flèche et crève l'invisible
Pour le lier à toi avec les signes de la terre
Sang, le sceau des naissances.
Ton corps est là assis sur cette chaise,
Il s'est pris à la glue mielleuse du bonheur,
Son pouls compte l'approche de la nuit
Et son ombre s'allonge sur le sol
Pour s'unir par la terre à ce qui la prolonge
Et qui bat, plus fort, plus vite
Que le cœur de l'homme.
Par tous les pores de ta peau
Je fais rentrer en toi ce qui d'un autre ciel
Echappe aux geôles de l'esprit et se veut matière.
Cette main d'homme que tu tiens je la rends éternelle
Dans le moment précis du jour où le soleil
Attache à ces enfants la forme de leur ombre
Pour que je puisse, moi, me mêler aux vivants.*

GASTON DERYCKE.

CONTRE LA POESIE.

LE REGARD DE MEDUSE

D'un regard, dit la légende, Méduse changeait en pierres ceux qui la regardaient, et, depuis toujours, les artistes ont mis dans ce regard de la colère, de la haine.

Je pense que le pouvoir pétrifiant du regard de Méduse tenait plutôt à ce qu'il n'exprimait rien, qu'une immense indifférence. Et je pense aussi que ce regard, qui ne cesse de nous fixer à travers les âges, est celui du Réel même, du Réel à l'état pur, dont le manque de signification, le mutisme implacable, la monstrueuse *absence* paralysent l'homme qui a la témérité de soutenir son éclat de glace.

Contre cet envoûtement du Rien, il a bien fallu que les humains imaginent des sortilèges : la philosophie, l'art, la poésie. A l'un comme à l'autre, ils demandent de s'interposer, comme un écran opaque, entre leur regard, et le fascinant visage du Néant, de les défendre contre ses arides, contre ses dangereuses déductions.

Les hommes tiennent à leurs sortilèges.

Ils savent que derrière eux, il n'y a que la longue nuit sans sommeil qui les attire trop impérieusement pour qu'ils aient le courage de s'y laisser glisser sans révolte.

La poésie est sans doute nécessaire aux hommes, inca-

pables de vivre sous l'unique et dévorant éclat du Savoir, autant que l'oxygène au noyé qu'on rappelle à la vie. La poésie, et la foi en un univers poétique, où les idées, les sentiments, les élans intérieurs jouissent d'une existence propre et indépendante de l'imagination, dont, en réalité, cet univers est sorti tout entier.

Pour que ne fût pas nécessaire ce recours au mensonge, cette fuite devant les évidences, il eût fallu que les hommes ignorassent toujours l'existence de l'intelligence, qui les met malgré eux face à face avec les dures réalités. Manger du fruit empoisonné de l'arbre de la connaissance, impliquait l'obligation ultérieure de lui trouver des antidotes.

Mais c'est en conférant à ces antidotes (à ces *divertissements* au sens pascalien du terme) une valeur transcendante, que l'on fit le premier pas dans le domaine de la mystification. On sait où ce premier pas a conduit l'humanité : à reconnaître la même valeur transcendante aux misérables mythes du Bien, du Mal, du Beau, du Moral, à la consécration de valeurs illicites telles que l'Honneur, la Justice, la Classe, la Race, la Collectivité, etc. Il est vrai de dire que cette consécration officielle était la seule chance de conférer quelques poids à ces imaginations contre lesquelles l'intelligence s'inscrit en faux.



Affirmer l'utilité de la poésie (entre autres) est donc défendable, mais à la seule condition de fixer en même temps les limites de cette utilité, et son caractère mythique.

Affirmer la valeur transcendante de l'activité poétique est une sottise.

Comment s'en remettre à une bouée de sauvetage dont on sait qu'elle ne flotte que par un stratagème ?

Il ne s'agit pas ici de contester le droit de cité de certains poètes. Ils sont rares.

D'un Novalis, qui a écrit : « La poésie traite de l'esprit avant qu'il soit esprit. Elle est pour l'homme ce que le chœur est pour la tragédie antique, action de l'âme belle et rythmique, voix qui accompagne notre moi en formation. La poésie est l'art d'exciter l'âme ».

D'un Rimbaud qui, lorsqu'il cessa d'y croire, cessa d'user du sortilège.

Tout près de nous, d'un Jouve, pour qui la poésie n'est pas un jeu de mots ni une fuite en avant, mais un *révélateur* de l'homme secret, « voix de notre moi en formation ». Des surréalistes, parfois (1).

Les autres, — un Valéry, par exemple, qui est le prototype du poète-mystificateur, — sont des fumistes, d'autant plus négligeables qu'ils se prennent davantage au sérieux.

C'est donc si difficile de se taire, quand les mots que l'on dit pèsent moins lourd que le vent ?

(1) Mais leur importance et leur sérieux ne tiendraient-ils pas précisément au fait que tous ont dépassé le stade où l'activité poétique est prise comme fin en soi ?

JEAN FOLLAIN.

DANGERS AU VILLAGE

A Pierre-Louis FLOUQUET.

*La dame seule sait bien le danger qu'elle encourt
en ne donnant pas
à l'homme de mauvaise grâce qui mendie :
Elle ne veut point voir ses chiens
mourir du poison dans ses cours
là où croît le persil
à la légèreté verte
et la ciboule au suc plaisant
où le jour des fêtes d'église
l'air avec la terre fait mariage
les voix étant plus solennelles
les aigres et les voilées
les surettes
et les étranglées.
O vieille terre qui ne peut parler haut
quand le rôdeur allume le foin pâle
terre qui ne peut crier
quand l'enfant blanc
goûte à la pousse de ciguë !*

RUE VERTE

*Rue verte beaucoup qui te longeaient
se payaient de mots et d'espoirs :
jeunes ménages entrant dans la vie
la dame en chapeau à plumes
et l'homme en chapeau de soie
et moustaches de campagnes
rentraient dans tes boyaux, rue verte
aux pissenlits touffus
aux chats massifs ;
d'immenses tartines d'enfants
sur qui le beurre fraîchissait
sur qui la confiture glaçait
étaient parfois pendant le jeu
posées sur une borne grise
jusqu'à l'oubli.*

RAOUL REY ALVAREZ.

**ARMAND BERNIER,
AU SEUIL DE LA PORTE ETROITE**

Nous savons ce que contiennent les étoiles et les planètes par l'analyse spectrale de leurs rayons de lumière; les métaux en fusion ou inertes sous la couche des gaz révèlent leurs secrets. Nous savons ce qui se passe dans l'âme des poètes, non par ce qu'ils disent d'eux-mêmes, par ce qu'ils cachent sous la gangue du verbe. Les mots sont parfois plus révélateurs que les idées qu'ils expriment. Les mots s'imposent comme des leit-motive de la conscience (je laisse à Freud le subconscient, le conscient me suffit).

Telle est la méthode qui convient pour les poètes trop aisément qualifiés d'hermétiques. Bernier n'est pas un poète hermétique. Mais il est dans son œuvre — que vient de couronner le Prix Pollak, décerné par l'Académie belge de Langue et de Littérature françaises, — un monde vivant et sombre, où je voudrais pénétrer. Le monde de sa conscience et de son inquiétude. De sa souffrance dont il ne révèle que les lambeaux les plus déchirés. La perle est-elle moins belle pour celui qui sait qu'elle est une maladie de l'huître ? Qu'il me soit permis de chercher, à travers les mots et les images, la maladie profonde qui ronge l'âme du poète.

Bernier, sans la poésie, serait une force qui chercherait à s'employer dans l'action la plus rude et la plus violente. Mais le torrent trouve toujours le chemin de la plaine. La loi du nombre et du rythme attend ceux dont le bouillonnement de la pensée ne sait où se déverser. Le prestige des

syllabes qui s'entrechoquent avec un bruit de cristal est un piège où beaucoup se laissent prendre, croyant assourdir les voix intérieures.

Il en est qui vont à la poésie, chassés du nonchaloir de leur être, par la conscience heureuse de s'affirmer. D'autres vont à la poésie pour donner une forme à leur rumeur intime, rudiment de conscience, insatisfaite d'être ce qu'elle est, ne se connaissant pas encore. Bernier est de ceux-là, pour qui la poésie a été, plus qu'un refuge ou un temple de joie, le moyen d'atteindre sa propre connaissance, si diffuse, si larvaire.

Le premier acte de la possession est de faire l'inventaire de ce qu'on possède. Le premier acte du poète, dès l'instant du balbutiement, consiste dans une tentative, le plus souvent infructueuse, d'exploration du domaine qui s'ouvre à lui. Le poète, au moment de sa première plaquette, croit que tout peut être conquis par le verbe. Et cette seule possibilité de richesse suffit parfois pour l'apaiser. Et il ne cherche plus à conquérir. Le poète satisfait est un poète perdu. Bernier n'a pas trouvé, avec ses premières œuvres, la satisfaction vers laquelle tendait son âme. Au contraire, ce fut une irritation, une excitation comme celles que provoque une trop faible dose de narcotique.

Les *Portes obliques* et le *Carrousel d'Ennui* ont marqué le temps où le poète cherchait en vain dans les formes — corps de femmes, remous de foules, profils de villes — la silhouette de son âme et, dans les rythmes les plus variés, le cri de son affirmation. Il sentait vaguement, mais impérieusement, qu'il lui fallait encore s'éloigner des êtres et des réalités voilées. Il lui fallait être le voyageur qui court d'étape en étape, sans connaître le but de sa course. Le

Voyageur égaré : nul ne s'égare, si ce n'est en se cherchant...

Il lui fallait revenir vers lui-même et vers les éléments, tels que les mots les enchâssent depuis que le langage est sorti de la gorge assoiffée des hommes. Ce retour, c'est le *Sorcier triste* qui nous le montre. Le lyrisme réapparaît, lavé dans les eaux de la souffrance. L'invocation est devenue haletante, mais plus précise. Le besoin de « quelque chose d'autre » a percé la cuirasse de l'agnosticisme. Le voyageur se mue facilement en enfant prodigue... Mais le poète ne revient pas les mains vides. Ce n'est pas tout à fait en vain que Bernier a poursuivi les jeux d'images et d'effets parmi les hommes et les choses. Il est désormais maître de son métier. Le vers s'est dépouillé, cristallisé et sa transparence est si nette qu'il désespère par moment, comme tout ce qui se refuse à la retouche.

Le lieu du chant, c'est de nouveau sa conscience, alors même qu'elle se nie ou se dérobe. Les « extérieurs » ne sont plus que des décors ou des motifs pour agraffer la guirlande des images. La pensée a repris le dessus. Mais son triomphe paraît précaire parce que le poète, dans sa méfiance, lui dénie toute vertu révélatrice. C'est contre elle qu'il se dresse, c'est elle qu'il fustige de son vers lancinant, sans doute, pour mieux la forcer à se déclarer. Il donne au doute les présents les plus beaux, comme un tribut de paix... Il conjure Dieu de se montrer, au moment où il le repousse. Il invoque des apparences, mais c'est le réel qui l'étreint de toutes parts.

Le sorcier sait bien qu'il joue un jeu dangereux et que les couteaux dont la pointe est tournée vers le ciel pourraient se retourner contre lui. Mais il ne joue pas pour le vain plaisir du jeu. Il se débat. Il se défend contre lui-même,

contre les forces envahissantes dont il pressent l'irruption.
Il sauvegarde le lendemain. Du moins, il le croit.

Il est ainsi arrivé au moment critique où l'expression doit chercher de nouvelles voies. La poésie n'est pas un but, mais un moyen. Moyen de connaissance, de foi, de négation, même de divination de soi, suivant les tendances.

Bernier a déjà fait plusieurs de ces expériences. Mais le peuple de fantômes dont il s'est entouré s'évanouit. Le pollen qu'il a tant chanté, s'envole au vent, avec la plume d'oiseau; l'algue et le corail dorment entre deux eaux... Toute l'essence en a été exprimée. Quel alcool lui reste-t-il à distiller ?

ARMAND BERNIER.

POEME

*Combien d'hommes, aujourd'hui, ont prononcé le mot
[source,
le mot oiseau ou le mot branche ou un autre mot béni ?
Je le dis : il est temps de détruire la ville.
Que souffle la tempête, que le feu
éclate ainsi qu'une rose géante,
que soient de cendre ces hôtels
où bâillaient des femmes publiques.
Qu'une forêt renaisse, qu'il y ait un fleuve
non pollué, des poissons couleur d'arc-en-ciel.
Là vivront des hommes sans ruse
bâtisseurs de cabanes,
des femmes aux cheveux de feuillages et d'eaux
et respirer sera saisir l'âme des choses
et se mêler à Dieu.*

(Extrait de *Destruction du Monde.*)

MARCEL LOBET

DE LA TRAGÉDIE RACINIENNE AU ROMAN CATHOLIQUE

A l'encontre de ce qu'affirment certains critiques rationalistes, l'angoisse pascalienne et l'inquiétude métaphysique ne sont pas étrangères à Racine. Il y a une faim d'absolu dans l'attitude anxieuse du dramaturge penché sur l'abîme des cœurs. Il y a une soif d'absolu dans cette complexité singulière de rigueur et d'abandon, de tendresse et de cruauté, de souffrance et de joie, qui est le propre du théâtre racinien. Il y a un cri vers Dieu dans les gestes désespérés de ces héros figés dans l'attente de leur destin.

Cette complexité, cet humanisme tragique, fait de vérité humaine et d'intimisme, n'est-ce pas le propre du romancier moraliste ?

Il y a, dans la lignée profuse du roman français, une tradition moraliste issue des tragédies raciniennes et cornéliennes autant que de l'*Astrée* et des *Liaisons dangereuses* pour aboutir à Gide, Rivière, Jaloux, Chardonne, Lacretelle et Arland, en passant par Benjamin Constant et Fromentin.

Quand Chardonne avoue : « J'écris des romans pour exprimer la pensée par les moyens de la vie, non pas une pensée arrêtée, une leçon, mais un débat, un drame moral, une recherche spirituelle, que je confie à mes créatures afin qu'elles vérifient ces problèmes et les portent plus haut que je ne l'eusse fait sans leur assistance », il donne, du même

coup, une admirable explication de la tragédie racienne, laquelle se propose, tout comme le roman, d'éclairer l'homme du dedans, sans dissocier pensées et sentiments.

Il y aurait un parallèle des plus curieux à établir entre la tragédie racinienne et le roman psychologique ou, plus exactement, « intimiste » du XX^e siècle.

Peintre de la vie privée, Racine préfère l'humain au sublime et, pour lui, la connaissance des hommes ne se trouve, ne se déploie, ne s'achève que dans la passion individuelle, dans l'analyse intellectuelle et sensible des mouvements du cœur.

Tel est aussi l'objet des « romans de l'individu » (*Volupté, Adolphe, Dominique*), des romans du couple et des romans intimistes d'aujourd'hui.

On aperçoit la filiation constante qui noue notre temps au XVII^e siècle, malgré les creux qui abondent au cours des deux siècles intermédiaires.

Le XVIII^e, en effet, quelles que soient son inquiétude ou sa frivolité, demeurera, malgré Laclos et malgré les historiens soucieux de déceler dans ce siècle des signes de gravité, un temps où l'on aimait mieux sentir que s'exprimer.

Au XIX^e siècle, les romans de l'individu sont des îlots que les courants romantiques et naturalistes menaceront sans cesse de submerger. Mais — et Stendhal le savait, qui donnait des rendez-vous à la postérité — la littérature française est trop solidement fondée sur des bases morales, sur des assises psychologiques, pour substituer à l'analyse les prétentions didactiques de la littérature sociale. Le patrimoine des lettres françaises comprend une large part de personnalisme qui ne peut être aliénée au profit d'une

école ou d'un système. Le tableau ne peut devenir fresque, le récit individuel ne peut s'élargir en « histoire d'une société » sans que soit faussée la tradition romanesque qui procède de la tragédie racinienne.

Toutefois, il faut le reconnaître, ce serait étouffer le roman que de lui assigner un cadre aussi exigü. Telle est l'abondance des témoignages humains apportés par les romanciers que la monotonie naîtrait forcément de récits limités à des cas individuels, à des drames secrets, à des tragédies internes. Il faut admettre l'élargissement du domaine de l'art, l'annexion de terres nouvelles, *terrae ignotae*, où les sources romanesques pourront jaillir sans contrainte pour former des romans-fleuves et configurer une nouvelle géographie humaine, toujours recommencée.

Le roman constitue de fait, en général, l'histoire des sentiments et des pensées d'une époque. Cette histoire, pour être complète, ne peut négliger les documents confidentiels que sont les romans de l'individu et les romans du couple — les plus riches d'expérience parmi les « mémoires imaginaires » chers à Duhamel — mais elle doit en même temps céder à certaine nécessité d'alternance qui est le rythme même de la vie, et qui va de l'individu au groupe social.

Ne voit-on pas, en effet, Duhamel lui-même narrer l'histoire des Pasquier après avoir donné, en plusieurs volumes, le roman de Salavin ? De même l'unanimiste Jules Romains est devenu le démiurge des *Hommes de bonne volonté* après avoir été le romancier de *Psyché*, cette trilogie de l'amour conjugal. De même encore Lacretelle a entrepris le cycle des *Hauts-Ponts* après avoir exprimé en divers romans, et

particulièrement dans *Amour nuptial*, la poésie du cœur, née de joies et de tourments intimes, et qui ne peut s'épanouir que dans un monde réduit, en vase clos, fleur fragile que le roman-fleuve emporterait et noierait. De même enfin Jacques Chardonne a dressé le triptyque des *Destinées sentimentales*, après avoir, à maintes reprises, exploré le drame conjugal, le mystère du couple, dans des récits brefs, aux personnages choisis.

Il semble ainsi que se marque un double temps dans l'évolution du roman considéré comme l'histoire d'une génération et l'expression d'une époque : une période intimiste, suivie d'un élargissement social. Redoutons cependant d'établir ici des conclusions systématiques, des schémas artificiels : Laurent Pasquier n'est peut-être qu'une réincarnation de Salavin, et le couple sera toujours au centre de l'œuvre de Chardonne, ainsi qu'en témoigne son dernier livre : *Romanesques*.

Tant il est vrai qu'à travers l'histoire des variations du roman français on peut repérer une authentique tradition racinienne, laquelle s'épanouit dans les romans de Jacques Rivière, d'Edmond Jaloux, d'Edouard Estaunié, de Robert de Traz et surtout de Jacques Chardonne, romans intimistes, romans d'analyse, romans de l'amour en serre chaude, romans raciniens où, malgré l'absence d'une réalité sensuelle, l'amour est la passion la plus naturelle et la plus tragique, Bien qu'y soit réduite la part des sens, bien que les corps s'y estompent, s'y effacent dans une imprécision discrète, il y a, dans ces romans, une poésie charnelle des plus précieuse, une synthèse d'intelligence et de sensibilité qui séduira toujours les intellectuels, les poètes, et les chercheurs de vérité humaine.

Quand Faguet, à propos de *Bérénice*, parle de « dextérité à manier les sentiments confus, délicats et subtils du cœur », n'indique-t-il pas, du même coup, ce qui caractérise le roman intimiste d'aujourd'hui ? Ne s'agit-il pas, ici aussi, d'amour de tête et d'imagination romanesque ?

De même que les personnages de Racine ne se connaissent que dans leur passion, on trouve, dans le roman psychologique d'aujourd'hui, une passion clairvoyante, une sensibilité subtile, une soif de plénitude qui font de chacun de ces romans une tragédie. Jacques Chardonne le reconnaît : « Il n'y a qu'un sujet de roman, toujours le même : le drame d'être. »

La leçon de Racine réside dans son idéal de distinction humaniste, dans son choix des grandeurs de l'âme, dans son souci de vérité psychologique, dans ses silences fiévreux. En outre, on ne peut, sans négliger d'autres enseignements, plus secrets, méconnaître que l'auteur de *Phèdre* est le premier, parmi les génies français, à nouer étroitement l'amour et la connaissance.

Si l'on peut affirmer que Racine est le père du roman français, il n'est pas moins vrai qu'il est, dans une égale mesure, le précurseur du roman catholique.

C'est que, tout d'abord, dans son siècle de conventionnel et de conformisme tant psychologique que moral, Racine apporta le souffle des grandes inquiétudes. Son génie allait d'instinct au réel, et c'est précisément cette « proximité de la vie » qui lui donna l'inquiétude de l'absolu en même temps que le sens du tragique quotidien.

Or, cette fidélité au réel est le propre du romancier catholique, lequel doit embrasser d'un vaste regard les actes et les pensées, les gestes et les propos de tous les hommes dans

la nudité de leur condition terrestre de pécheurs afin que, l'abîme de notre détresse invoquant l'abîme de la miséricorde (*Abyssum abyssus invocat*) retentissent l'appel à la transcendance, le signal du rachat, et ce cri vers Dieu que l'on perçoit dans tout être de bonne volonté, sevré de sa provende essentielle.

Le romancier chrétien sera *vrai* dans la mesure où il sera fidèle non seulement aux réalités invisibles, mais surtout au réel quotidien : comme l'a dit Mauriac, « la transcendance du christianisme éclate dans sa conformité avec le réel ».

A ce propos, faut-il répéter combien est vaine l'opposition que l'on établit entre le tendre Racine et le cruel Racine. Ce complexe de véhémence et de douceur, ce n'est aucunement le combat singulier de Dionysos et d'Apollon. Une exacte connaissance des âmes « naturellement chrétiennes » a tôt fait de découvrir dans cette dualité — qui est aussi alternance — l'état normal de tout cœur assiégé par les formes mêlées du Bien et du Mal, la condition contredienne de toute âme répondant aux sollicitations de la Grâce par le consentement ou par le refus.

Par ailleurs, on l'a dit cent fois : à l'encontre de Corneille, Racine accepte le réel tel qu'il est, et, suivant en cela l'exemple de Molière, il invoque les droits du bon sens et du naturel, de la simplicité et de la vraisemblance.

Mais il y a plus : ce goût de la réalité, ce souci de ne pas fausser la vie, cette volonté de ne pas défigurer le visage des jours, tout cela procède d'une vision catholique du monde. Racine sait quel est le destin de l'homme, quelle est la valeur surnaturelle de ses actes, et combien sont vains

les préceptes qui tendent à une perfection purement humaine.

S'il y a en Racine, selon l'expression de Faguet, un « tragique intime », c'est celui de toute âme qui se voit dans sa grandeur et dans sa misère. Lucidité cruelle. La connaissance du monde et de soi-même conduit infailliblement à une secrète angoisse : le tourment obscur qui taraude souterrainement la plupart des héros raciniens et qui dévore les grandes figures du roman catholique d'aujourd'hui.

Le caractère chrétien du théâtre de Racine n'a pas manqué d'être contesté, et il est indéniable que ce caractère ne nous est sensible que par transparence.

L'explication est simple.

Parmi les divers aspects du gallicanisme, il n'en est guère qui soit plus évident, depuis deux siècles, qu'un certain « catholicisme de tête », à la manière barrésienne. Parce que la France, « *naturaliter christiana* », reste, aujourd'hui encore, la Fille Aînée de l'Eglise, parce que le christianisme y apparaît comme la forme suprême de la civilisation, il se trouvera toujours des Français qui, en dehors du troupeau des fidèles penseront en catholiques et professeront cette « foi sans les œuvres » condamnée à mort par saint Paul.

Racine est-il de ces « catholiques de tête », et faut-il opposer ici l'auteur d'*Esther* et d'*Athalie* à celui de *Phèdre* ?

Nous ne le pensons pas. Racine avait une sensibilité chrétienne. Et s'il n'a pas explicité son sentiment, c'est, pour une large part, à cause des ostracismes de « ce vieux croûton de Boileau », ainsi que l'appelait Flaubert. On se souvient des vers fameux de l'*Art poétique* :

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles.

Il il fallu attendre deux siècles et un autre *Art poétique*, celui de Claudel, pour accorder droit de cité littéraire au christianisme. Avant Claudel et Ghéon, personne n'avait osé, depuis le Moyen-Age, porter en scène, sans fard et sans vergogne, les « terribles » mystères de la foi.

De plus, on ne peut l'oublier, Racine vivait en un temps peu propice aux professions de foi, à l'observance doctrinale et à la rectitude morale. Plus soucieux de séduire que de réduire en lui la part du Mal, il a été de dérobade en démission jusqu'au moment où, pressé par ce qu'on a pu appeler l'« ange de midi », acculé par le remords, il s'est rendu à la Grâce pour retrouver Dieu.

On a été sévère pour Racine, et Mauriac lui-même, dont la périlleuse condition de romancier catholique offre tant d'affinités avec le cas racinien (1), Mauriac lui-même s'est montré rigoureux pour son « père spirituel ».

Et cependant, si la distance est grande de Racine à Claudel, et si le roman catholique d'aujourd'hui (tel que l'ont créé Mauriac et Bernanos, Malègue et Gertrud von Lefort) ne procède pas directement de la tragédie racinienne, on ne peut nier que Racine a été le premier à appeler le Mal par son nom et à dévoiler nos déchirements : la lutte de la chair contre l'esprit, le conflit entre l'amour divin et l'amour humain, le combat entre l'ange de midi et le démon de midi, la guerre entre Dieu et Mammon.

L'œuvre de Racine rend un son d'éternité. Elle nous apprend qu'il n'est pas d'expression profonde de la vie et de la condition humaine sans l'inquiétude de l'absolu.

(1) Que de rapprochements on pourrait faire ici : il n'est pas jusqu'à leurs années d'apprentissage, à Uzès pour l'un, à Bordeaux pour l'autre, qui ne créent entre eux de secrètes connivences !

PIERRE-JEAN JOUVE ET GEORGES PITOEFF.

Fragment d'une traduction originale de

ROMEO ET JULIETTE

Shakespeare

(Acte III)

Entrent Roméo et Juliette.

LA CHAMBRE DE JULIETTE

JULIETTE

*Tu veux partir ? Ce n'est pas près d'être le jour.
C'était le rossignol et non pas l'alouette
Qui a percé le fond craintif de ton oreille ;
Il chante la nuit sur ce grenadier
Crois-moi, amour, c'était le rossignol.*

ROMEO

*C'était l'alouette messagère de l'aube
Et non le rossignol : vois quelles raies jalouses
Amour,
Séparent les nuages dans l'orient lointain;
Les cierges de la nuit sont brûlés, le gai matin
Fait des pointes sur les montagnes embrumées.
Il faut vivre et partir — ou mourir et rester.*

JULIETTE

*Cette clarté n'est pas le jour, moi je le sais.
C'est quelque météore que le soleil exhale*

*Pour qu'il soit ton porteur de torche en cette nuit
Et t'éclaire sur ta route de Mantoue,
Oh reste, Tu ne dois pas partir encore.*

ROMEO

*Que je sois donc saisi et mis à mort,
Je suis heureux, si c'est ta volonté.
Je dirai que ce gris n'est pas l'œil du matin
Mais seulement le pâle reflet du front de Cynthia;
Et ce n'est pas non plus l'alouette qui frappe
De ses notes le ciel voûté si haut sur nos têtes.
J'ai plus désir de rester que volonté de partir :
Viens mort, et bienvenue ! Juliette le veut ainsi.
Que dit mon âme ? Parlons encor. Ce n'est pas le jour.*

JULIETTE

*C'est lui, le jour ! Fuis, va-t'en, va-t'en vite !
Oui c'est bien l'alouette qui chante faux
Et force sa note aiguë et discordante.
On dit que son chant fait de douces divisions,
Celle-ci n'en fait pas puisqu'elle nous divise;
On dit que l'alouette et le crapaud hideux
Echangent leurs yeux, maintenant je voudrais
Qu'ils eussent fait aussi échange de leurs voix,
Puisque les bras loin des bras, cette voix nous réveille
Te chassant avec le chant de chasse du jour.
Oh pars. Il fait plus clair, toujours plus clair.*

ROMEO

Plus clair, toujours plus clair;

*Plus noire, toujours plus noire, notre désolation.
Entre la Nourrice.*

LA NOURRICE
Madame !

JULIETTE
Nourrice ?

LA NOURRICE
*Madame votre mère vient vers votre chambre. Le jour
est levé, soyez prudente, faites attention.*
Elle sort.

JULIETTE
*Alors fenêtre
Laisse entrer le jour, laisse sortir la vie.*

ROMEO
Adieu, adieu ! Un baiser. Je descends.

Il descend.

JULIETTE
*Tu pars ainsi ? Mon amour seigneur, mon époux ami !
Je veux avoir de tes nouvelles à toute heure chaque jour
Car en une minute il y a bien des jours
Et à ce compte je serai vieille de beaucoup d'années
Avant que je revoie mon Roméo !*

ROMEO
*Adieu !
Je ne perdrai pas une occasion
D'envoyer mon salut vers toi, ô mon amour.*

JULIETTE
Crois-tu, crois-tu que jamais nous nous reverrons ?

ROMEO

*J'en suis certain; et toutes ces peines serviront
A nos doux souvenirs, dans le temps à venir*

JULIETTE

*O mon Dieu ! J'ai une âme de pressentiment.
Il me semble, à présent que te voilà si loin.
Te voir comme un mort dans le fond d'une tombe !
Ou je vois trouble ou tu es pâle extrêmement.*

ROMEO

*Amour, crois-moi, tu es aussi pâle à mes yeux.
La douleur assoiffée boit notre sang. Adieu !
Adieu.*

Il sort.

JULIETTE

*O fortune, ô fortune ! tous les hommes t'appellent
Inconstante, ô fortune. Si tu es inconstante
Que fais-tu avec lui, renommé pour sa fidélité ?
Fortune sois inconstante, et alors je pourrai
Espérer que tu ne le garderas pas un trop long temps,
Que tu me le rendras !*

DAME CAPULET

Ma fille, êtes-vous levée ?

JULIETTE

*Qui appelle ? Ma mère ?
Si tard n'est-elle pas couchée, ou si tôt levée ?
Quelle raison inaccoutumée la fait venir ?*

YANETTE DELETANG-TARDIF.

DEPARTS

*Au métier tournant du vent
Il ne fallut qu'une larme
Pour faire une corolle aussi vraie que le ciel.
Mémoire où luit l'instant d'écume suspendu
A ce jour de l'été qui me glissait vers l'astre
L'océan devait naître au-delà d'autres pluies.
C'était d'avoir rêvé de pays jaillissants
Que nos pleurs atteignaient ces visages si beaux
Immobiles entre leurs boucles d'algues.
Retrouvés lentement
Ces visages venaient du fond des vies
Pour se reposer profondément dans nos mains.
Qui pleure ? Je cherche encore un lendemain
Aux lèvres de sel, aux paupières d'eau
Pour lui donner ma terre et mes vaisseaux.*

COUR DU LOUVRE

*Les fleurs entre les colonnes
Avaient poussé toute la nuit
Une fille qui marchait
Fut prise au piège.
Le parfum dans ses veines
Peu à peu chassait le sang
Il ne resta que narcisses
Sur elle à perte de vie.
Un jour passe. Une nuit.
Du parterre elle se lève
Pour prévenir le matin
Puis se recouche et défaille.
Dans la ville disparue
Ah je l'ai vue l'invisible
Amante des fleurs. Tressaille
Toi qui marches sur ses robes
En l'appelant par mon nom.*

BENJAMIN FONDANÉ.

RÉALISME POÉTIQUE (1)

Fragment

Tout le monde sait comment, historiquement, dégringola la réalité de Dieu : la pensée spéculative éthique, effrayée de n'avoir affaire qu'à une immense et terrible existence qui la niait, s'empressa d'ordonner cette existence selon sa propre sagesse ; elle lui adjoignit des vertus : bon, immobile, parfait, immuable, qui était autant de saignée faite à son existence. La pensée rationaliste qui hérita d'elle alla jusqu'au bout de sa démarche : elle conserva les vertus de Dieu, mais rejeta complètement son contenu « existentiel » ; la morale devint « autonome » cependant que Dieu se transforma en un concept utile, en une « expérience systématiquement fausse ». Aussitôt cette « erreur » perdit son utilité, s'évanouit ; tant il est malaisé à une chose sans réalité de se maintenir et subsister.

La même aventure arriva à cette autre expérience « systématiquement fausse » selon Bergson, la « faculté fabulatrice », l'imagination, que l'on concéda aux poètes faute d'un réel vivant qui leur appartienne en propre ; elle dégénéra en enfantillage, en absurdité, en *manque de nécessité*. On fait grand cas, aujourd'hui, de l'Imagination. Des poètes-philosophes tentent de la renflouer, mais est-il possible

(1) Fragment d'une étude *Le Poète et le Schizophrène* à paraître prochainement aux *Cahiers du Sud*.

de la renflouer tant qu'on jugera bon de lui refuser l'existence ? Est-il seulement *concevable* d'accorder l'existence à à l' « imagination » ? Ne saute-t-il pas aux yeux qu'il y a contradiction dans les termes ? Et n'est-il pas évident qu'au moment même où l' imagination recevra le prédicat du réel, elle cessera par là même d'être encore de l'imagination ?

En vérité, des termes comme : imagination, superstition, absurdité, ne sont que des concepts purement spéculatifs, relativement modernes, qui forcent plus qu'il ne convient notre sens de la perspective historique. Nous parlons à la légère de l'imagination, des erreurs, des superstitions et des absurdités des « primitifs », voire des peuples anciens, comme s'il y avait quelque *commune mesure* entre notre propre conception de la réalité et la leur. Erreur, superstition, absurdité, imagination : autant de termes par lesquels nous désignons le non-être à des différents degrés quantitatifs et qualificatifs de nécessité et d'utilité. Or, impossible de trouver chez ces « primitifs » ou chez ces peuples anciens la moindre trace d'un non-être uniquement toléré parce que fécond, utile et nécessaire; le non-être ne saurait avoir pour eux une vertu quelconque; il n'existe pas; tout est chez eux être, tout est chez eux réalité, tout est vérité. Il a fallu que nous cessions de croire aux vérités qu'ils tenaient pour réelles, ou aux réels qu'ils tenaient pour vrais, pour que ces vérités *désaffectées*, ces réalités *vidées de leur contenu*, devinssent nos concepts ambigus appelés imagination, erreur, superstition, absurdité. C'est la pensée spéculative qui a donné le jour à ces formidables non-êtres réservés exclusivement aux opérations logiques et poétiques, après ablation brutale de leurs organes « existentiels ». M. Lévy

Bruhl est autrement plus consciencieux que M. Bergson : il ne dit pas que les « primitifs » sont des êtres superstitieux, mais des *métaphysiciens-nés*; ils est autrement plus honnête et plus pénétrant que l'immense majorité de nos philosophes lorsqu'il fait état non de l'imagination des primitifs, mais de leur *réalisme*. Et je tiens sa conclusion pour remarquable lorsqu'il pose que l'art des primitifs est réaliste, leur accorde sur la foi d'observations répétées et dûment vérifiées, qu'ils *n'inventent* ni ne *composent* leur réalité, mais tout au contraire s'y conforment et l'épousent jusqu'en ses moindres replis.

Sans doute M. Lévy Bruhl emploie-t-il le terme : réalisme, dans le sens courant de ce mot. Les « primitifs », pense-t-il, croient que l'homme est à la fois lui-même et son totem, le Kangourou, par exemple. Et bien, ils le peignent ou le sculptent moitié homme, moitié Kangourou. De même, ils croient que chaque être et chaque chose n'est qu'une réplique, un *ersatz*, sur cette terre, de l'être *dema* qui vivait dans le temps fluidique, primitif, où il n'y avait pas de temps. Par conséquent, l'arc dont ils se servent ne peut être qu'une réplique du *dema-arc* et, partant, doit dans sa configuration, posséder bouche, yeux et nez. Ce qui, dans leur art, ne nous apparaît que comme un produit de pure imagination, n'est, pour eux, que la stricte et rigoureuse participation à une réalité sentie et crue; par où donc s'introduirait l'erreur? Partant, ils sont réalistes, comme sont réalistes les chrétiens du moyen âge qui *n'inventent* pas les diables, les sorcières, la position hiératique et l'absence de temps; réalistes, comme le moderne est réaliste quand il *imite* les trois dimensions de la toile, étudie l'ana-

tomie, fait « poser » l'objet devant son chevalet et se tient à l'unique critère de son œil. Des « primitifs » aux renaissants et de ceux-ci aux modernes, ce qui change n'est pas la conception qu'ils se font du réalisme, c'est uniquement son contenu. On croit à *autre chose* tout simplement; mais ce à quoi l'on croit l'art spontanément s'efforce de le rendre et de l'exprimer tel quel.

Si cependant, le réalisme épuise absolument chez les primitifs leur réalité extra mentale, il n'en est pas de même chez nous autres « civilisés »; il n'est, chez nous, qu'un mode entre autres, de notre manière de concevoir l'œuvre d'art. Quand le moderne introduit des nymphes dans un paysage ou dans un poème, attribue aux fleurs, aux astres, aux minéraux des sentiments et des dispositions, il cesse du coup d'être réaliste. Car il peint ou il chante des choses auxquelles il est convenu d'admettre qu'il *ne croit pas* et qui ne peuvent, sans *absurdité*, puiser dans sa croyance une existence réelle. Or, il nous le faut avouer, la stricte et servile copie de la réalité (ce que nous nommons l'art-imitation) outre qu'elle ne sévit qu'en une bien petite mesure (la photographie elle-même qui servait presque exclusivement à désigner cet art s'en est, en cinquante ans d'existence, progressivement délivrée) ne tient qu'une minime place dans l'histoire de notre art et ne jouit que d'une piètre estime. Les meilleures œuvres de notre patrimoine artistique participent clairement à un mode esthétique que nous appelons : *idéaliste*. Le paradoxe est là et, à première vue, assez déconcertant; les modernes semble fuir l'être véritable de leur réel alors qu'ils font, par contre, leur dilection d'un art qui assure la primauté au non être. Cepen-

dant, d'une part, c'est à ce non être que l'artiste semble accorder avec passion et obstination, les privilèges qui sembleraient devoir être réservés à l'être; et d'autre part, ce non être, que chantent les modernes, *coïncide exactement* avec l'être même des primitifs. Le courant poétique passe de l'être primitif à travers le non être des modernes, sans solution de continuité, sans brisure; réalisme et idéalisme ont un joint commun, ils fraternisent; une sculpture nègre se situe dans le même ordre de qualité qu'une toile, je ne dis pas de Picasso, mais de Breughel, du Greco ou de Jérôme Bosch. Nul point de contact, par contre, entre les deux « réalismes »; le courant tourne court.

Cette « continuité » serait-elle possible si ici on croyait à la réalité de la chose et si là on la prenait pour une invention du cerveau, une « fantaisie » ? Et serait-ce possible qu'il y eut continuité esthétique sans qu'il y eut, sous-jacente, *identité de prise* sur une même réalité ? Il est malaisé de le penser. Aussi admet-on, généralement, que si l'artiste moderne ne croit pas aux objets de son imagination à ses heures de *lucidité* (où il n'est qu'un physicien) du moins croit-il ou s'efforce-t-il d'y croire, dans le bref instant privilégié qu'est son inspiration. L'art des modernes serait donc non un idéalisme, mais un réalisme aussi, un réalisme de second degré bien entendu, un *réalisme honteux*. Sa réalité est, bien qu'elle soit placée là où l'on a décidé que cesse toute réalité. Réalistes donc les uns et les autres. Mais, pour le « primitif », le réel de l'art coïncide absolument avec le réel véritable, alors que pour le « civilisé » le réel appréhendé par son art se situe hors du réel légitime. Réel *privilégié*, dit-on. De fait, réel subalterne, réel de l'escalier de

service, réel paria. Réel tout de même puisque la poésie n'est pas seule à en témoigner; il est sous-jacent à toute notre civilisation rationnelle; il en exprime les bas-fonds, les marécages de l'instinct, les maquis de la conscience. Mais que ce réel trouve à s'exprimer hors de la poésie (où il jouit d'une tolérance exceptionnelle) et voilà qu'on ne se fait plus faute de le traiter selon ses mérites. Il y est jugé, sans ménagements, de superstition, de résidu de croyances religieuses, de bêtise, d'absurdité. La réalité « privilégiée » du poète n'est donc que la manifestation d'une réalité universelle, tenue pour périmée, pour honteuse, et se réduit donc, en dernière analyse, à cette étrange réalité que les primitifs, eux, tiennent pour *réellement réelle* et non pas seulement pour *poétiquement réelle*. Le terme réalisme, employé par M. Lévy Bruhl ne doit pas être entendu, par conséquent, dans un sens formel; il veut dire non un accord avec ce que l'on pense, mais un accord avec *ce qui est*. Réalisme veut dire : *prise sur le réel*; il ne saurait désigner ici la réalité et là la non-réalité.



LE PRIX EDGARD POE A MAURICE CAREME

Ce prix, décerné tous les ans à un écrivain étranger de langue française par la Maison de Poésie de Paris, fut attribué cette année à notre ami et collaborateur Maurice Carême. Celui-ci est donc le second poète belge qui obtient cette distinction, après Camille Melloy.

Petite Flore, l'ouvrage qui obtint les suffrages du jury, est une suite de poèmes délicats à la gloire des fleurs tant champêtres que précieuses. Le vieux langage des fleurs retrouve dans Petite Flore une version nouvelle. Chaque poème y exhale une musique très pure et le parfum durable d'une œuvre faite avec amour et patience.

RENE MEURANT,

Chant pour le lancer de l'aventure

Montez marées
aux ports du sang
J'ai vécu trop d'oracles d'orages
pour m'étendre en paix
Forteresse je te laisse
Ma fièvre tu me reprends
Nul faucon ne saurait me ravir
au cœur de la rose des vents
Je plonge
Ne raille la proie Prends garde au scorpion

Chant pour la conjuration par le sang

Au plus noir de l'été
je n'irai sans blessure
tu n'iras nous n'irons
sans commune blessure
La chute de tes jours
est couleur de mon sang
Le désir de tes nuits
a l'odeur de mon sang
Quand l'oiseau tombera
je te prendrai tzigane

Chant pour la transfiguration du visage

*Visage beau visage
lève-toi de la neige
Visage plage d'aube
je n'ose reconnaître
tes frontières de chair
Visage beau visage
tes anges sont-ils morts
Je le touche si j'ose
le visage désert
Je lui rends ses fantômes*

Chant pour la pacification des seins

*Ce flux de lave où nous laissions nos vies
lavait l'ombre de nos péchés
Nos corps dénoués émigrent
Nos légendes mal saignées
ressuscitent d'entre les nues
Rends-nous aimée tes oiseaux de lune
les mésanges de mon enfance
Rends-nous la paix douce à porter
La paix sans partage
A travers tes yeux je défriche mon âme*

Chant pour la rébellion

*A de nouveaux piègeurs
tu donnes l'aventure
Tu mises ton plaisir
sur de neuves douleurs
Le cœur nourrit trop d'ombres
pour mûrir un regain
Tes Pâques sont mortelles
au buveur de neige
Ne moque ne plains
l'étranger très dur*

Chant pour le dernier partage

*La foudre dans le flanc le tremble
chante sa charge d'éclairs
Déchire qui déchire
N'oublie
les oiseaux morts de fièvre
N'oublie
Il épie tes routes
Il convoite tes plages
Partage le sel partage le pain
Ne dédaigne ces mains meurtrières*

LUCIEN-PAUL THOMAS.

Etudes sur le Vers Moderne

L'ASSONANCE (1)

Les objections que l'on peut opposer à l'emploi traditionnel de la rime n'impliquent pas la condamnation de celle-ci. La rime a joué, dans le passé de notre littérature, un rôle considérable; elle a été l'un des ornements les plus brillants, les plus colorés du poème français; elle a servi fidèlement l'esthétique de chefs-d'œuvre incontestés.

Il n'y a pas lieu de regretter cette antique prépondérance d'un élément qui a soutenu une inspiration à laquelle il était indissolublement lié. Mais il est parfaitement justifié de soumettre à une revision la signification et l'utilité de la rime dans la poésie moderne, tout en la comparant à d'autres valeurs harmoniques susceptibles d'apporter, avec plus de souplesse, un enrichissement aux rythmes actuels.

Il est certain que la rime et l'assonance représentent, à côté des autres supports de la musicalité du vers, des composants de la mélodie qui ne sont nullement négligeables.

(1) Voyez notre article intitulé *Grandeur et Servitude de la Rime* (*Le Courrier des Poètes*, N° 2, Septembre 1936) où nous relevons surtout les arguments que l'on peut faire valoir contre la rime.

Dans cet article se sont introduites, après corrections, quelques coquilles qui faussent entièrement le sens de certaines phrases :

P. 29, L. 1, supprimer *éditeurs*. — L. 6., après *ce qu'il peut*, ajouter : « y avoir de justifié dans les objections qu'on lui oppose et quels arguments on pourrait... ». P. 30, lisez : « Théophile Gautier ».

L'une et l'autre reposent sur la recherche d'harmonie qui résulte de la répétition d'un son. Le chant semble comme adouci, et en même temps, éclairé par le retour de sonorités identiques. L'oreille est flattée comme d'une caresse par la reprise du même faisceau de vibrations et il semble que cette redite, en lui permettant de pénétrer davantage la composition, lui assure une couleur plus chaude et plus éclatante.

Cependant, la rime a été l'objet depuis très longtemps, d'une préférence pour ainsi dire unilatérale et, en tout cas, disproportionnée si on en considère l'intérêt sur le plan d'une esthétique plus récente.

Les différences qui séparent la rime et l'assonance sont généralement très mal connues des écrivains de langue française. On considère généralement cette dernière comme une rime imparfaite, une mauvaise rime. Il n'en est rien : le principe de l'une et de l'autre de ces homophonies est nettement différent. Je crois nécessaire de les définir.

La rime consiste dans l'homophonie de la dernière voyelle tonique du vers ainsi que de tous les éléments qui la suivent. L'homophonie de la rime porte donc à la fois sur la similitude des voyelles et sur celle des consonnes.

L'assonance consiste dans l'homophonie de la dernière voyelle tonique du vers, à l'exclusion des consonnes voisines.

Dans les langues qui présentent des mots accentués sur la syllabe pénultième, l'assonance porte à la fois sur la voyelle tonique et sur la voyelle atone qui la suit. C'est le cas pour le vieux français, pour l'espagnol et, en général, pour les langues romanes méridionales dont les finales latines ne se sont pas amuies comme en notre langue.

L'homophonie de l'assonance portant, selon le cas, sur une ou sur deux voyelles, est donc purement vocalique. C'est là, — et non point une imperfection supposée — ce qui la sépare de la rime et ce qui la caractérise. C'est aussi ce qui lui permet de ne pas imposer aux syllabes qu'elle unit une similitude complète, grâce à l'élément de variété que viennent apporter les consonnes, libres de toute servitude.

D'autre part, l'assonance, en raison même de sa constitution, est moins saillante que la rime. La similitude des voyelles, non soutenue par celle des consonnes, peut passer inaperçue si l'on ne prend quelque précaution pour la mettre en valeur en assurant sa virtualité.

Aussi, dans les littératures où les assonances répondaient à un système d'un usage courant et bien établi, a-t-on compris que celles-ci devaient se répéter un certain nombre de fois pour s'imposer à l'attention et pour jouer utilement le rôle qui leur est dévolu. De là la naissance de la laisse assonancée, qui est la base même de la structure des épopées.

Je ne veux point dire que ce système puisse être adopté aujourd'hui sous une forme identique. Cependant, la méconnaissance des véritables principes de l'assonance chez les auteurs symbolistes et chez ceux de leurs successeurs qui se sont efforcés d'en tirer parti m'amène à donner tout d'abord quelques exemples anciens normaux et typiques avant de proposer une adaptation applicable à la poésie moderne.

En voici, empruntés à la *Chanson de Roland* (édition Bédier, Paris Piazza, 1922). On ne perdra pas de vue, en les lisant, que les consonnes finales doivent se prononcer et que les sons *in*, etc., ne sont pas encore nasalisés.

I. — Assonance masculine
(portant sur la voyelle tonique finale)

LAISSÉ X.

Li emperes en tint sun chef enclin.
De sa parole ne fut mie hastifs,
Sa custume est qu'il parolet a leisir.
Quant se redrecet, mult par out fier lu vis ;
Dist a messages : « Vus avez mult ben dit.
Li reis Marsilies est mult mis enemis :
De cez paroles que vos avez ci dit,
En quel mesure en purrai estre fiz ?
— Vos par hostages », ço dist li Sarrazins,
« Dunt vos avrez u dis u quinze u vint...

II. — Assonance féminine

LAISSÉ XX.

(portant sur la voyelle tonique finale et sur le e atone de la syllabe suivante. — On n'oubliera pas que cette voyelle n'était pas muette.)

« Francs chevalers », dist li emperere Carles,
« Car m'eslisez un barun de ma marche,
Qu'a Marsiliun me portast mun message. »
Ço dist Rollant : « Ço ert Guenes, mis parastre. »
Dient Franceis : « Car il le poet ben faire.
Se lui lessez, n'i trametrez plus saive. »
E li cuens Guenes en fut mult anguisables.
De sun col getet ses grandes pels de martre
E est remés en sun blialt de palie.
Vairs out les œilz e mult fier lu visage;

**Gent out le cors e les costez out larges;
Tant par fut bels tuit si per l'en esguardent.**

Ce n'est là qu'une première indication tirée de notre vieille Chanson de Geste, qui utilise l'assonance selon les nécessités de la poésie épique. La question présente un grand intérêt pour la poésie moderne et mérite qu'on s'attache aux autres œuvres qui se rapprochent peu à peu de nous.



**LE PRIX VERHAEREN
A ROGER BODART**

Le prix Verhaeren pour 1937 a été attribué, à la grosse majorité des voix, des jurys belge et français, au recueil « Office des Ténèbres », du poète liégeois Roger Bodart.

« Office des Ténèbres », dont la forme assez classique enchasse des images bien modernes, abonde en beaux vers, et lequel de nombreux poèmes atteignent tantôt à la grandeur, tantôt à une expression mélancolique particulièrement attachante.

Les Cahiers du « Journal des Poètes » se félicitent d'avoir publié cette œuvre en temps voulu, pour qu'elle soit présentée aux jurys du Prix Verhaeren — participant ainsi au succès de notre ami et collaborateur Roger Bodart.

JEAN GLINEUR.

A TRAVERS TOUT

A Jules SUPERVIELLE.

*Les nageuses passent à travers l'eau
Les voix passent à travers les murs
Les nageuses passent à travers les murs
Et les voix passent à travers l'eau*

*L'eau passe à travers les dents
Mes gestes passent à travers son corps
Les âmes passent à travers la mort
Les moutons passent à travers les haies*

*Le vent passe à travers les oiseaux
La soif passe à travers la gorge
L'haleine des moutons passe à travers les haies
Et l'homme dégringole les étages de son cœur*

*Je vous laisse courir les vertes barricades
De l'amour et de la tendresse
Mes paroles, légers délires.*

*Quand mes mains dans le vent s'agitent
Et que ma voix se fait une voix qui soupçonne,
Ma gorge, entr'ouvrant sa blessure, émet un son
Si trouble qu'en sursaut je m'éveille à moi-même
Et que je me retrouve, avec l'odeur humaine
De ma fatigue, au creux d'une terre étrangère.*

*Beau pays musical dont j'ignore la langue,
Les mouettes de l'amertume survolèrent
Vos fleuves tièdes cet hiver.*

*Sur le seuil des maisons,
Ce sont de grands vieillards
Qui se taisent pour mieux entendre
Dans la demeure de leur corps
La triste guitare du sang
Moduler ses derniers accords.*

(De l'Enfance de l'Art.)

PHILIPPE PIROTTE,

POEME

*Beau marin de mon pays
au regard couleur de ciel,
on m'a dit que tu mourus
au delà de l'Atlantique.*

*Un trois-mâts quitta le port
au vent de la haute vie;
un homme manquait à bord;
les autres chantaient retour.*

*C'étaient rudes compagnons
de voyages au long cours;
c'étaient frères d'aventure
qui ne pleure point les morts.*

*Debout au bord de la terre
où tu dors depuis trente ans,
ils dirent une prière
dans les mots de n'importe où.*

*Puis ils ont tourné le dos
et les deux mains dans les poches
et les pieds dans les sabots,
ils sont repartis au large.*

*C'est ainsi que va la vie,
beau marin, la mort aussi;
tu ne feras plus escale
dans la maison de ta mère,*

*où tu révélais parfois
toute la beauté du monde
dans tes chansons étrangères
et dans tes simples récits.*

*C'est ainsi que va la vie
et c'est ainsi que je porte
le regret des hautes mers
et de l'étoile inconnue*

*que tu regardais souvent
avec tes yeux de silence
rêver éternellement
un poème sans paroles
que toi seul tu comprenais.*

SEBASTIEN DONGRIÉ,

ANALYSE DES RYTHMES FRANÇAIS

Le rythme constitue l'un des éléments principaux qui différencient d'un discours quelconque une page lyrique, une page inspirée.

L'émotion de celui qui s'exprime avec lyrisme s'accompagne de contractions musculaires rythmées qui conditionnent la structure de la phrase naturellement jaillie à cet instant privilégié.

A son tour, l'auditeur percevra cet état rythmique, il y réagira physiologiquement, ce qui aura pour effet de le mettre dans un état de réceptivité particulier plus ou moins parent de l'hypnose ou de la transe, ceci expliquant ce que l'on a nommé le pouvoir « magique » de la poésie.

Le rythme résulte, d'une façon générale, de la répétition, dans une succession de phénomènes, de certains phénomènes déterminés et reconnaissables, disposés selon une loi simple.

On a noté depuis longtemps la parenté des structures rythmiques avec les fonctions sinusoïdales lorsque celles-ci se réduisent pratiquement, dans le domaine perçu par les sens, à leurs maxima et à leurs minima successifs.

Le discours étant constitué de syllabes, autrement dit de sons, dont l'émission est séparée par des silences plus ou moins importants, les éléments susceptibles de déterminer les rythmes seront, d'une part, la disposition de ces silences eux-mêmes, d'autre part, les particularités différenciant les uns des autres les sons, c'est-à-dire : leur durée, leur inten-

sité, leur hauteur et leur timbre.

De là l'existence possible, dans un langage, de quatre rythmiques différentes.

1° Rythmiques arithmétique.

Les silences se répètent à des intervalles réguliers. Ils sont séparés les uns des autres par des nombres de syllabes obéissant à une loi.

2° Rythmique prodosique.

La durée d'émission de chaque syllabe n'est pas constante. Les syllabes de certaines langues (le latin par exemple) peuvent se différencier nettement en longues et brèves.

La répartition des longues et des brèves dans le discours, d'après une loi simple, constituera un rythme.

Cette différenciation en longues et brèves n'est pas possible de façon certaine et objective en français.

De là résulte l'échec des nombreuses tentatives qui ont eu lieu depuis Baïf, pour faire passer dans notre langue les rythmes antiques.

3° Rythmique tonique.

Certaines syllabes, dans l'émission du discours, reçoivent un accent d'intensité, d'autres non. Contrairement à l'opinion qui a eu cours pendant longtemps, le français est une langue qui est parfaitement accentuée.

L'accent tonique se place, et cette règle ne souffre aucune exception, sur la dernière syllabe non muette du mot. (1)

(1) « La langue française est accentuée comme toutes les langues ses sœurs; seulement l'accent, au lieu d'occuper des places variables, est toujours sur la dernière syllabe, quand la terminaison est masculine, et sur l'avant dernière quand la terminaison est féminine. »

(Littré — *La Poésie homérique et l'ancienne poésie française.*)

Il existe donc en français des rythmes toniques.

4^e *Rythme de timbre.*

Des timbres identiques, disposés dans le discours selon une loi simple, constitueront un rythme.

L'usage de la rime, en français, établit un tel rythme de timbre.

L'assonance et l'allitération, utilisées toujours d'après une loi simple, pourront également engendrer un rythme.

Notons enfin que les hauteurs de sons n'étant pas, dans une langue parlée, susceptibles de différenciation régulière, ne sont pas aptes à engendrer de rythme.

Le caractère rythmé d'un passage résultera soit de l'existence d'un seul des rythmes ci-dessus définis, soit de la coexistence et de la combinaison de deux ou plusieurs d'entre eux.

Il est remarquable que le problème de l'étude des rythmes n'ait jamais été posé de façon claire jusqu'en ces dernières années. Des considérations d'esthétique et d'école y ont de tous temps été mêlées.

Or, le rythme, phénomène purement physique, est susceptible d'une étude objective et quantitative comme tout autre phénomène physique.

Ce n'est que récemment qu'une méthode d'analyse simple et sûre nous a été fournie par Pius Servien, dans son ouvrage remarquable « Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique » (Boivin, éditeur).

C'est de cet ouvrage que nous nous inspirons étroitement dans la présente note.

Il nous paraît en effet que la méthode y proposée doit être largement diffusée, tant parmi les pédagogues, que

parmi les artistes, ces derniers ayant tout intérêt à disposer d'un moyen de contrôle leur permettant de se rendre compte, à froid, de la structure exacte de leur production, en la période d'autocritique qui doit suivre les moments d'inspiration.

Nous formulerons ci-dessous rudimentairement la méthode de Pius Servien et résumerons quelques-unes de ses conclusions relatives au vers français, renvoyant le lecteur, pour une plus ample information, à l'ouvrage original.

METHODE.

Soit à découvrir, sans idée préconçue, les éléments de rythme contenus dans un texte déterminé.

L'opération consistera en l'établissement de trois nombres, par un simple examen desquels on pourra déduire toutes les conclusions possibles relatives au rythme du passage envisagé.

1° Nombre caractéristique.

Il comprend autant de chiffres que le passage analysé contient d'accents toniques.

Son premier chiffre indique le nombre de syllabes s'étendant de la première d'entre elles à la première accentuée, les autres chiffres, le nombre de syllabes s'étendant d'un accent à un autre. La syllabe muette précédant un silence (vers féminin) ne compte pas.

Exemple : Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée.

Nombre caractéristique : 3333.

Les silences y seront représentés par les signes de ponctuation du texte ou, à leur défaut, par des blancs.

L'examen de ce nombre indiquera immédiatement si un passage est rythmé.

Si ces chiffres sont quelconques il n'y a pas de rythme. Si certains chiffres se présentent avec une grande fréquence et dans un arrangement visible, il y a rythme.

2° Nombre tonique :

Représente le nombre de chiffres contenus dans chacun des groupes du précédent. Il indique donc la distribution des cellules toniques dans l'économie générale du texte.

3° Nombre arithmétique :

Obtenu en additionnant les chiffres dans chaque groupe du nombre caractéristique.

Appliqué à un passage versifié, par exemple, il indiquera le nombre de syllabes contenues dans chacun des vers.

Chacun de ces nombres sera examiné à la lumière de la notion de fréquence, celle-ci étant définie comme une fraction dont le dénominateur indique le nombre des chiffres figurant dans le nombre analysé, le numérateur le nombre de fois qu'apparaît le chiffre dont on cherche la fréquence.

LE VERS.

Pour introduire la notion de vers, l'auteur part, comme il est seul logique de le faire, de l'étude de passages de prose lyriquement inspirés.

Son procédé d'analyse lui permet d'y saisir l'apparition, avec une fréquence élevée, de certaines structures dont l'emploi généralisé, la régularisation à outrance a conduit aux vers.

Le vers français aura comme rythme de base soit le rythme arithmétique, soit le rythme de timbre.

Le premier de ces cas (vers de Malherbe et de Boileau) n'implique la rime que comme ornement supplémentaire, destiné à parer à l'effet désagréable produit par la succes-

sion d'un grand nombre de vers blancs. Sa structure intérieure sera rigide (6+6) césure forte. L'enjambement y sera proscrit. Ce vers résulte directement de la fixation des formes spontanées de la prose.

Dans le second type de vers (vers de Banville), le rythme de base est un rythme de timbres. La rime a une importance prépondérante. Elle sera aussi riche que possible.

Les éléments authentiques, par contre, bénéficieront de plus de liberté et l'enjambement deviendra licite.

Ce vers résulte d'une transformation du vers précédemment décrit.

Le vers des Parnassiens exigeant avec une égale rigueur le rythme arithmétique et celui de timbres, ne peut avoir rien de spontané. Sa réussite ne peut provenir que d'une recherche ardue excluant souvent le jeu naturel de l'inspiration.

Pour des raisons qu'il serait trop long de développer ici, parmi les différents mètres concevables, ont été particulièrement retenus ceux dont le nombre représentatif présente le plus grand nombre de symétries possibles. L'alexandrin et l'octosyllabes répondent à ce critère. D'où la préférence marquée des poètes pour ces deux mètres.

Les formes symétriques possibles pour l'octosyllabes, par exemple, seront les suivantes : 44; 2222; 323; 242, soit quatre formes symétriques.

Le vers de Banville, en s'affaiblissant de plus en plus au point de vue du rythme arithmétique et en renforçant ses rythmes de timbres, aboutit au vers libre des symbolistes.

La qualité esthétique d'un vers appartenant à l'une ou l'autre des catégories mentionnées ci-dessus résultera non

seulement de l'existence de ses éléments rythmiques de base, mais surtout de la combinaison de ceux-ci avec les rythmes toniques, l'ensemble se fondant pour contribuer à la réalisation de l'effet propre au poème considéré.

Le vers des poètes actuels, qu'il soit entièrement « libre », ou qu'il utilise encore les contraintes arithmétiques et de timbres du passé, évolue vers une utilisation de mieux en mieux définie des éléments toniques du rythme.

Pour ne pas nous étendre outre mesure, nous ne donnerons pour terminer qu'un seul exemple d'analyse appliquée à un fragment choisi au hasard dans « Déluge » de Charles Plisnier.

44333 - Et les poètes suspendus aux échelles de corde du
2 - criaient [soir
332332 - aux machines touchées à l'aile aux carènes
[trouées au ventre
2532 - aux hommes aux assassins aux troupeaux de
[viande
4433 - aux scapulaires corrompus aux shrapnells en
[plein vol
3322 - aux rivières brunies aux os en fleurs
344 - Hosannah On a tué les derniers anges
Nombre caractéristique : 44333, 2, 332332, 2532, 4433,
3322, 344.

(Nous avons admis la contraction en une syllabe de la voyelle suivie immédiatement de l'e muet.)

Fréquence de la cellule 2 : 7/27;

Fréquence de la cellule 3 : 14/27;

Fréquence de la cellule 4 : 5/27;

Fréquence de la cellule 5 : 1/27.

On remarque la prédominance des cellules composées

de 3 syllabes, fréquence qui donne à ce passable sa tonalité générale.

Nombre tonique : 5164443.

Sur sept vers, trois sont composés de 4 cellules.

On peut admettre d'autre part que le 2^e vers n'apparaît que par un artifice typographique et appartient en fait au premier; il y a donc dans ce passage deux groupes de 6 cellules.

Nombre arithmétique : 15, 1, 16, 12, 14, 10, 11.

Il montre immédiatement l'absence de répétition de vers d'un nombre déterminé de syllabes, c'est-à-dire la disparition complète du rythme arithmétique.

L'examen du nombre caractéristique permet quelques remarques intéressantes :

Sauf au début du 4^e vers, l'apparition de la cellule 2 suit une cellule 3 (dont elle apparaît en quelque sorte comme la décroissance).

Le 3^e vers est constitué par la répétition deux fois de l'élément 332. (Structure renforcée par l'assonance touchées - trouées.)

Les 5^e et 6^e vers sont constitués chacun de deux groupes de 2 cellules identiques subissant d'un groupe à l'autre une contraction allant de 4 à 2 alors que le 7^e et dernier vers rétablit l'équilibre par dilatation revenant à 4.

Enfin un rythme de timbre renforce de façon discrète la structure tonique de ce passage : assonance de ventre, viande, ange.

Ce bref exemple montre la clarté apportée à l'étude d'un passage tel que celui proposé, dont le rythme quoique perceptible à l'audition, ne livrerait cependant pas sa raison d'être à première vue.

CLAUDE SERNET.

UNE NUIT COMME TANT D'AUTRES

Au souvenir et au malheur d'A.

*C'est la folie, la folie
C'est la folie amère-douce
Et qui revient de toutes parts
Et qui s'avance en titubant
En ricanant et en pleurant
Ma sœur fidèle et douloureuse
Ma sœur jalouse, la folie
Cheveux au vent et tête basse
Et qui se traîne à ma rencontre
Et qui revient de toutes parts
Comme la femme que j'aimais
Comme la femme que j'appelle
Et que je guette sous les porches
Et que je suis parmi les foules
Perdue au loin et sans visage
Au loin, sans gîte pour la nuit
Criant d'amour et sans défense
Et mendiant au bord des routes
Et titubant et ricanant
Oh la folie, la folie
Ma sœur jalouse, la folie
Et qui revient de toutes parts
Comme la femme que j'aimais
Comme un fantôme de tristesse
Rôdant aux grilles d'une geôle
Voici descendre le geôlier
Sa canne frappe les serrures*

*Le jour s'éteint devant ma porte
Un œil s'allume au fond des voûtes
La ronde passe en titubant
La pluie tombe goutte à goutte
Les heures tournent au cadran
Le ciel dans l'aube des fenêtres
Les assassins dans leur cellule
Je suis damné, je suis maudit
Les chaînes grincement à mon pied
Je suis voleur et assassin
Je suis le juge et le bourreau
Je suis coupable et innocent
Je suis la peine du voleur
Et le remords de l'assassin
Je suis la geôle et le geôlier
Ma canne frappe les serrures
Voici descendre le geôlier
C'est la folie, la folie
Les heures tournent au cadran
Le jour s'éteint devant ma porte
Une ombre glisse au long des murs
J'attends la vie et le sommeil
J'attends la mort, la liberté
Les chaînes grincement à mon pied
Voici descendre le geôlier
En ricanant, en titubant
Comme la femme que j'aimais
Perdue au loin et sans défense
Et que je suis parmi les foules
Et qui revient de toutes parts*

PAUL DRESSE.

FLORES DU NEON

*Printemps de chaque soir, instantanés parterres
Dont l'hiver à Paris hâte l'éclosion,
Génie insatisfait, riche en combinaisons,
Quel maître horticulteur nous tend ces primevères ?*

*Ces vrilles, ces pistils, ces clairs linéaments
— Verdeurs de jeune iris, bleuités d'ancolie —
Quel art a disposé leurs tendres floralies
Sur les aridités livides du ciment ?*

*Le jaune du jasmin, l'azur de la verveine
Font sinuer de doux reptiles enlacés;
Mais n'est-ce l'âme du glaïeul, ce feu rosé
Qui s'étire à l'entour en languissantes veines ?*

*Rose comme la hanche d'Eve, rose ardent
Comme les naseaux des cavales du Scamandre,
Rose comme l'haleine de la salamandre,
Rose comme la plume rose des flamants,*

*Rose surtout comme la perle incarnadine
Que fit le fer du Grec poindre au bras de Vénus
Et qui, ramifiée en réseaux ingénus,
Dilue à l'infini son essence divine...*

ALDO CAPASSO.

LIVRES DE POESIE ITALIENNE « NOUVELLE »

(*Second article.*)

Si un Saba apparaît parfois comme destiné à revaloriser et à transfigurer les sentiments les plus élémentaires, connus également de l'homme moyen, un Giorgio Vigolo, au contraire, se retire à l'écart, et ne s'adresse qu'à un public de raffinés et d'esprits apparentés.

Singulier tempérament... Voici un homme qui le plus souvent puise ses inspirations dans ses rêves, et surtout dans ses cauchemars; qui, de la vie quotidienne, semble ne retenir que ce qui apparaît sous une lumière de rêve; qui s'ingénie à rivaliser avec le rêve par une poésie qui est comme un étonnement suspendu au sein d'une atmosphère d'irréalité et d'imprévu. Disons-le pourtant, ce qui, pour d'autres, est impression inhabituelle et irréalité, devient pour Vigolo, par un audacieux renversement des valeurs, la preuve essentielle d'un contact momentané, pour ainsi dire miraculeux, avec la réalité authentique.

A qui n'est-il pas arrivé, ne fût-ce qu'une fois, en sortant d'une de nos songeries habituelles, d'être frappé, comme d'un choc inattendu, par les plus simples apparences, — les nuages du ciel, par exemple, — comme s'il s'agissait d'une chose *aperçue pour la première fois*? Pour un instant, la chose la plus ordinaire paraît étrange ! Et l'homme, certes, retourne ensuite à ses préoccupations de toujours, mais il reste un moment troublé, comme s'il lui était arrivé de passer devant une fenêtre grande ouverte sur la mer-

veille indéfinie des espaces. Et bien, ces moments, généralement très brefs, pendant lesquels nous sommes frappés par l'existence de la nature que la trop grande habitude, presque toujours, nous empêche de voir, ces moments deviennent pour Vigolo extraordinairement importants, inoubliables et ceci, à cause de leur caractère insolite, de l'étonnement qui les emplit, de leur suspension fabuleuse. Aussi peut-on dire que Giorgio Vigolo est le poète de ces pauses d'irréalité qui s'ouvrent entre les mailles de notre vie, ou, si l'on veut, de ces instants « propices » pendant lesquels, si fugitivement que ce soit, devant des yeux soudain « revirginisés », surgit le visage même de la réalité; ou bien encore, il est le poète des atmosphères et des sensations fabuleuses ; enfin, on pourrait aussi l'appeler le poète de l'étonnement cosmique, — à condition évidemment de se souvenir que tous les poètes, avec leur regard vierge, chantent l'une ou l'autre forme de l'étonnement cosmique, et de vouloir seulement préciser que Vigolo, dans ses moments d'inspiration, c'est-à-dire d'étonnement poétique, chante cet étonnement qui n'est pas poétique, — la stupeur cosmique qui nous surprend au beau milieu de la vie quotidienne et qui ne s'épanche pas nécessairement en paroles ni en œuvres d'art.

Ces contacts avec la nature soudainement redécouverte peuvent être de deux espèces : heureux ou sombres. Il arrive que l'étonnement cosmique semble nous rouvrir l'antique Eden malencontreusement perdu : la nature apparaît en fête et bienveillante, l'homme croit pour un instant avoir retrouvé l'accord avec les choses et avec l'ineffable. D'autre fois, par contre, et cela dans une sensation tout aussi forte d'authenticité, la nature se révèle sous un jour

entièrement opposé : énigmatique jusqu'à l'angoisse, obscure comme les entrailles de la terre, terriblement inhumaine ainsi que les exigences sourdes de la vie charnelle. Ces deux thèmes d'inspiration engendrent chez Vigolo une haute poésie, mais il faut ajouter que c'est le plus souvent (surtout si nous tenons compte des poèmes en prose) le second de ces motifs qui s'exprime. Le poète aime à nous conduire dans des gorges désolées, dans des forêts qui étouffent les ruines de châteaux anciens, dans des cavernes ou des souterrains où la nature se révèle semblable à un enfer gorgé d'épouvante. On comprendra maintenant pourquoi Vigolo se plaît à chanter les rêves nocturnes, ou encore les souvenirs reculés de l'enfance, qui ressurgissent à la mémoire dans un éclair de terreur : ce sont là des occasions où naît cet étonnement, cette « meraviglia », que nous définissons tout à l'heure; ce sont des cas évidents où se manifeste la « stupeur de vivre ».

Parmi les nombreux exemples qu'il faudrait citer, hautement caractéristiques des deux aspects de cette poésie sont les vers de « MURAILLES » (pour la manière « sombre ») et de « LARGO » (pour la manière « heureuse »). « MURAILLES » décrit le paysage désertique d'un songe d'enfance, royaume de déprimante panique :

*... Je vous retrouve, après tant d'années,
Le long de cette rue somnolente,
Hautes murailles vides de voix.
Tremblent au ciel de rares herbes.
Lieue après lieue, un sentier solitaire
Cerne les hauts ramparts de rêve :
Le soleil immobile et jaune
Colore cette heure éternelle.*

Dans « LARGO », au contraire, voici, avec la nature, un contact délicieux et plein d'oubli, à la faveur d'un site élevé d'où la vue s'étend ample et panoramique :

*... Par la plaine vois errer le fleuve.
Comme il refrène son cours,
Suavement, autour de la colline !
Parfois, comme oublieux,
Son courant ne se souvient plus de la marche
Et se repose en ses miroirs pensifs ;
Il s'enchanté en larges lacs d'extase
Où il semble se contenter
De méditer cette couleur
Du ciel, encor neuve pour lui;
Et, retardant ses détours argentés,
Il recherche sa route
Parmi l'ouverte contrée.*

Nous ne nous étendrons point sur certains thèmes secondaires qui, chez Vigolo, viennent à maturité selon les liens plus ou moins directs qui les unissent aux motifs fondamentaux. Par contre, nous voulons insister sur le thème des contacts sombres et angoissés avec la nature inhumaine, thème qui s'exprime le plus fréquemment et, en général, de la façon la plus intense. Certains critiques ont parlé de surréalisme à propos de Vigolo, et certes le rapprochement est légitime s'il s'agit du « contenu », si l'on songe à la place qu'occupent dans cette œuvre le rêve et le cauchemar, et au sens extraordinaire de l'énigme et de l'abîme, témoigné par le poète. Cependant, la forme où s'exprime Vigolo, lequel se souvient de Leopardi et de Foscolo, est classique, — pour autant que la modernité de sa matière

puisse le tolérer. Un mélange de surréalisme et de classicisme ? Disons plutôt une *synthèse*, extrêmement typique de la nouvelle atmosphère qui prévaut en Italie.

Dans une série de chroniques, où j'ai dessein d'examiner les principales réalisations de la « poésie nouvelle » en Italie à mesure que celles-ci apparaîtront, nous pourrons nous former une idée de plus en plus précise de ces déconcertantes « synthèses » dont les poètes italiens d'aujourd'hui se montrent capables, dans leur effort pour donner forme aux sentiments que fait surgir l'avidité introspective de la conscience, lorsque celle-ci plonge en soi-même jusqu'à toucher cette zone au delà de soi, à la frontière d'un mystère illimité qui la fascine et l'épouvante.



AVIATION ET POESIE

Dans ce nouveau, ce surprenant domaine de la poésie que représente l'aéronautique, le seul poème valable à ce jour est peut-être la photographie. SABENA Revue, sous la direction sensible de Gus Poncin, en est une vivante illustration. Elle nous rend la Terre avec un visage d'une jeunesse nouvelle. Notons que cette revue de la grande compagnie aérienne belge recherche la collaboration des poètes. Des chants d'une sonorité nouvelle naîtront-ils un jour en plein ciel ?

XV^{me} CONGRÈS INTERNATIONAL DES P.E.N. CLUBS

Première Section — Thème A



Rapport de Monsieur Lucien-Paul THOMAS

La question : « Y a-t-il un style d'aujourd'hui dans la littérature mondiale ? », qui vient d'être discutée à Paris, au XV^e Congrès International des P.E.N. Clubs, posait un de ces vastes problèmes que l'on ne peut guère espérer résoudre intégralement, mais qu'il est du plus haut intérêt d'envisager en déblayant un terrain particulièrement encombré.

Les écrivains et critiques présents n'ont pas tardé à constater qu'il n'était pas possible d'aborder directement la question du style en lui-même, c'est-à-dire des signes visibles qui le constituent. Le problème demandait à être étudié par l'intérieur, par le contenu qui, en ce cas, est déterminant.

C'est ainsi que l'on a demandé aux grands mouvements littéraires les plus récents ce que leur fond d'idées et d'aptitudes peut encore apporter d'éléments stylistiques à des œuvres répandues sur un vaste terrain mondial.

L'assemblée a été d'accord pour reconnaître que, si le symbolisme a terminé son évolution en tant que mouvement littéraire, il n'a pas épuisé son influence. Le symbolisme, en se libérant des formes rhétoriques du classicisme et du romantisme, a créé un style nouveau par élimination. Il s'est écarté également des descriptions minutieuses des réalistes qui croyaient pouvoir épuiser la matière par énumération et accumulation de détails. Il a prétendu ne livrer que l'essence des choses et par là — a remarqué le rapporteur — il a offert des raccourcis souvent frappants qui restent dans les tendances actuelles et

qui ont exercé une influence durable rendant impossible le style discursif qui dominait dans la littérature antérieure.

La question de l'action du surréalisme se posait aussitôt après. L'accord unanime s'est fait sur ce point : le surréalisme a dépassé son apogée et se trouve dans une période de déclin en tant qu'école. Mais la notion du surréalisme n'est nullement atteinte. Elle semble, au contraire, offrir un intérêt primordial pour les générations nouvelles.

M. VINAVER pense que l'attitude que l'on peut en dégager est surtout une aspiration mystique. Dans une improvisation émouvante, il exprime l'opinion que les efforts tragiques de l'homme pour atteindre les causes et pour les relier aux effets représentent l'élément primordial de la littérature, soit dans le domaine psychologique particulièrement signalé au roman, soit surtout dans le domaine de la poésie.

M. ZALESKI exprime l'opinion que le surréalisme peut, quant au fond, s'interpréter de deux façons : Intensification de la réalité et évocation de la réalité. Les deux tendances coexistent. La création de l'œuvre d'art répond d'ailleurs à une nécessité presque biologique. Mais, pour créer, l'homme rencontre la matière, le signe, la langue, le style.

M. ZALESKI croit que, à chaque époque, un art a joué un rôle conducteur. En notre temps, cet art serait l'architecture avec ses lignes simples et ses effets de masse. Le style mondial littéraire serait donc influencé par celui de l'architecte.

M. Von PRAAG conteste ce dernier point de vue. Il appuie sa démonstration particulièrement sur le roman, où il ne conteste pas les caractères susdits, qu'il s'agisse de contemporains comme André Gide ou d'écrivains dont l'œuvre reste dominante comme celle de Proust. Il a étudié le processus psychologique de ce dernier, qui recherche surtout l'Histoire des états d'âme, avec tous les méandres de style que sa conception comporte. L'élément primordial ici, c'est l'influence de Freud, tandis que, d'autre part, le roman de Zola est devenu celui de la « Neue Sachlichkeit ». Le style de ces romans ne peut être que celui qui résulte de la science et de l'expérience psychologique d'aujourd'hui.

M. BERENDSON, revenant sur la question du mysticisme contemporain postulé par plusieurs orateurs, y voit une tendance regrettable. Il défend les droits de la « réalité », que l'écrivain doit avoir le courage de regarder en face.

La discussion, quittant le terrain des grands mouvements littéraires et de l'innutrition qu'ils imposent au style mondial, s'attache ensuite aux influences de la Société. M. MANFRED GEORGE fait valoir tout particulièrement l'importance de ce facteur auquel il rattache deux possibilités principales d'orientation : analytique ou épique.

M. CUERVO MARQUEZ a apporté sur cette question des points de vue différents. Il a fait une large synthèse des relations entre les sociétés qui se succèdent à travers les temps ou les lieux et l'art qui en est l'expression, tout en accordant la primauté à l'action de l'écrivain qui domine ces groupes dont il est issu.

M. JACOB a tout d'abord souligné les causes actuelles qui tendent à créer un vocabulaire et un style mondial : la radio, le raccourcissement des distances, l'interprétation des langues, le rythme accéléré de la vie.

D'autre part, il a mis en lumière l'existence de styles particuliers imposés. Il signale particulièrement la formation, en Allemagne, d'une langue ou, si l'on veut, d'un jargon d'origine officielle qui pénètre tout d'abord dans le domaine politique et social pour s'introduire jusque dans celui de la critique, du roman et de la poésie. Il croit que des phénomènes comparables se produisent dans les autres langues soumises à des influences semblables et notamment — avec le correctif d'une tradition plus ferme — en italien. M. Jacob croit qu'il y a un style actuel de la littérature mondiale mais que, à côté de celui-ci, se développent simultanément des styles autarchiques.

Somme toute, les débats ont mis en valeur une importante évolution de la littérature moderne dans tous les genres littéraires, avec un style infiniment varié selon les lieux, les temps et les personnes ; mais cependant, avec des traits communs imposés par les conditions actuelles de connaissance, d'orientation psychologique et de rythme.

Il a été reconnu que les grandes écoles littéraires ont apporté, avec la masse complexe des éléments qu'elles véhiculent et les attitudes esthétiques qui leur sont propres, des éléments très importants de style

universel. On a admis que le symbolisme et le surréalisme ont déterminé sur de vastes territoires et notamment dans les pays de langue française, dans tout le domaine espagnol et hispano-américain ainsi que dans les littératures slaves et germaniques des liens esthétiques communs assez importants pour influencer le style au point de lui assurer un certain nombre d'aspects d'une extension réellement mondiale.

On a été d'avis que l'universalité des sciences de la psychologie et notamment des théories freudiennes ; que les moyens généralisés et rapides d'acquisition de ces notions avaient amené à des similitudes indésirables de nombreux modes d'expression.

Cependant, il résulte de cet exposé que les débats n'ont pu mettre en valeur directement que dans une mesure limitée les manifestations concrètes d'un style mondial actuel, parce que celui-ci est loin d'être constitué de façon généralisée et homogène. Les causes d'autarchie naturelle ou artificielle coexistent à côté de celles qui favorisent le libre échange de la pensée et de son expression stylistique.

En même temps que l'on constatait la complexité des éléments de base, on a reconnu à quel point la question du style est dominée par le contenu, par la masse énorme des volitions et des sentiments qui opère la pression d'où jaillit l'œuvre de l'écrivain.

On ne peut pas dire qu'il existe, sous une forme homogène et concrète un style d'aujourd'hui dans la littérature mondiale ; mais on peut admettre que les éléments de formation de ce style, que les tendances susceptibles de favoriser sa constitution ont une existence réelle ; qu'il est possible dès à présent de les énumérer, de les étudier et d'en suivre le développement.

Les écrivains qui ont participé à cette discussion n'ont pas cru devoir exprimer un jugement de valeur sur le style mondial comparé aux styles moins généralisés ou plus individuels. Ils ont cru préférable de se limiter à l'étude de la question en elle-même, des causes et des effets qu'il était possible de constater dès à présent. Ils se sont efforcés de trouver, dans l'universel, un peu d'éternel. Ils se sont approchés avec émotion de quelques secrets de l'intuition stylistique vue sous les aspects de la force infiniment complexe des puissances de la connaissance et de la sensibilité modernes.

ÉDITIONS

" Les Cahiers du Journal des Poètes "

Ouvrages Hors-Série

Publiés par les soins de Pierre-Louis FLOUQUET

65, rue Van Artevelde, BRUXELLES (Belgique)

SERIE POETIQUE

Raymond DATHEIL. Les Signatures Naturelles	10 fr.
Paul DEWALHENS. Le Cri sous la Tente	10 fr.
Sadi de GORTER La Randonnée des Hommes Perdus	10 fr.
Carlos de RADZITZKY. Harmonika Saloon	10 fr.
— — A vol d'oiseau	10 fr.
Henri FERRARE Rose Mystique	10 fr.
Pierre-Louis FLOUQUET. Corps et Ame (Epuisé)	10 fr.
— — Transfiguration du Furieux	10 fr.
Benjamin FONDANE. Ulysse (Epuisé)	10 fr.
Edmond HUMEAU L'Amour en Tête	10 fr.
René MEURANT. Naissance de la Révolte	10 fr.
Olivier MEURICE. Connaissance du Printemps	10 fr.
Ernst MOERMAN. Fantômas 33	10 fr.
Charles PLISNIER. Déluge	10 fr.
— — Babel	10 fr.
Edmond VANDERCAMMEN. Le Sommeil du Laboureur	10 fr.
— — Naissance du Sang	10 fr.
— — Saison du Malheur	10 fr.
Arsène YERGATH. Le Tisseur de soies	10 fr.
Manuel Maples ARCE. Poèmes interdits	10 fr.
(Traduit de l'espagnol par Ed. Vandercammen.)	

TRADUCTIONS

Rainer Maria RILKE. Le Livre de la Vie Monastique	10 fr.
(Traduit de l'allemand par Henri Ferrare.)	
Ilarie VORONCA. Poèmes parmi les Hommes	10 fr.
(Traduit du roumain.)	
Alexandre BLOK. Elégies	10 fr.
(Traduit du russe par Lucie Dokmann et L. Charles Baudouin)	
Max AUB. Fable Verte	10 fr.
(Traduit de l'espagnol par Ed. Vandercammen.)	

“ Les Cahiers du Journal des Poètes „

Direction Générale : Pierre-Louis FLOUQUET

65, Rue Van Artevelde, 65 – BRUXELLES (Belgique)

COLLECTION 1937

26.	Janvier.	R. M. NOTO SOUROTO. La Chanson du Wayang. Série poétique	10 fr.
27.	Janvier.	Francis ANDRE. Poèmes paysans. Poèmes	10 fr.
28.	Février.	Anthologie A. Pouchkine, 1837-1937	10 fr.
29.	Février.	« Le Courrier des Poètes », No 4	10 fr.
30.	Mars.	Pierre REVERDY. Ferraille. Poèmes	10 fr.
31.	Mars.	Roger BODART. Office des Ténèbres. Poèmes	10 fr.
32.	Avril.	Jeanine MOULIN. Les Chimères de Gérard de Nerval. (Prix des Essais 1937)	10 fr.
33.	Avril.	Hubert DUBOIS. La Neige et les Blés (Prix des Poètes 1937)	10 fr.
34.	Mai.	Robert GOFFIN. Rimbaud Vivant. (Prix de la Critique 1937)	20 fr.
35.	Juin.	Benjamin FONDANE. Titanic. Poèmes.	10 fr.
36.	Juin.	Ernst MOERMAN. 37°5. Poèmes	10 fr.
37.	Juillet.	Pierre BOURGEOIS. Poèmes	10 fr.
38.	Juillet.	Paul DERMEE. Le Cirque du Zodiaque. Poèmes	10 fr.
39.	Août.	« Le Courrier des Poètes », No 5	10 fr.

A PARAÎTRE :

40.	Septembre.	Arthur HAULOT. Matins du Monde	10 fr.
-----	------------	---	--------

DEPOSITAIRES GÉNÉRAUX :

Belgique : Librairie Castaigne, 22, Montagne-aux-Herbes-Potagères, Bruxelles.

France : Librairie « La Pleïade », 73, Boulevard Saint-Michel, PARIS (5e).

Suisse : Librairie F. Roth & C°, 4, rue Pépinet, Lausanne.