

BULLETIN

DE

L'Académie Royale
de Langue et de Littérature
Françaises



PALAIS DES ACADEMIES
1, RUE DUCALE
BRUXELLES

SOMMAIRE

	pages
Amédée Ponceau (<i>Lecture faite par M. Roger Bodart à la séance mensuelle du 10 mars 1956</i>)	81
Propos sur l'œuvre romanesque de Ventura Garcia Calderon (<i>Lecture faite par M. Edmond Vandercammen à la séance mensuelle du 14 avril 1956</i>)	90
Définir la Poésie ? (<i>Communication par M. Marcel Thiry, à la séance mensuelle du 9 juin 1956, suivie de textes de MM. Pierre Nothomb, Thomas Braun, Roger Bodart, Robert Goffin, Edmond Vandercammen, Mme Émilie Noulet, et M. Henri Davignon</i>)	98
Quelques souvenirs littéraires (<i>Lecture faite par M. Charles Bernard à la séance mensuelle du 14 juillet 1956</i>)	136
Les variantes de Mockel par Henri Davignon	146
CHRONIQUE	
Le Fonds National de la Littérature , par M. Luc Hommel..	159
Une avenue Charles Plisnier	162

Amédée Ponceau

Les pages ci-dessous sont extraites d'un livre que M. Roger Bodart consacre à l'écrivain français Amédée Ponceau et dont il a donné lecture à l'Académie en sa séance du 10 mars 1956.

Les œuvres principales d'Amédée Ponceau sont l'Initiation Philosophique, Paysages Balzaciens, Timoleon ou les Réflexions sur la Tyrannie, la Musique et l'Angoisse, le Temps Dépassé.

Né en 1884, A. P. est mort en 1948, Presque toutes ses œuvres ont été publiées après sa mort. Sa mystérieuse influence sur la pensée contemporaine peut être comparée à celle d'autres hommes qui ne se sont vraiment imposés qu'après leur mort : Péguy, Guénon, Simone Weil, Pouget.

Ainsi que le disait M. R. Bodart en introduisant sa lecture : « Cette armée de morts qui mène les vivants transforme notre monde en un vaisseau fantôme : seules des ombres sont à la barre. Comme si notre temps, ne trouvant plus d'hommes véritables parmi les vivants, en venait à demander le secret de la vie à ceux qui ne sont plus. »

I L'éclair d'Hiroshima.

Août 1945. Quelques bombes atomiques réduisent en poussière Hiroshima, Nagasaki. Le Japon dépose les armes. Les Alliés triomphent.

Quelques hommes cependant pensent au nouveau pas que l'homme vient de faire dans le sens de sa propre destruction. L'aviateur qui a bombardé Nagasaki abandonne son uniforme militaire pour endosser la bure du Trappiste. Oppenheimer à Los Angeles, Einstein à Princeton se demandent avec effroi où leurs recherches les ont menés. Peu d'hommes élèvent la voix. En France, Charles Plisnier est à peu près le seul à dire : « D'Hiroshima date vraiment une ère nouvelle. Osons le dire : si elle a

commencé par la victoire souhaitée d'un groupe de puissances qui avaient le droit pour elles, elle a commencé aussi par une défaite de l'homme : le plus immense des meurtres qui se soit jamais accompli sur la terre ».

Amédée Ponceau pensait de même. Lui aussi, il a vu l'horrible éclair « débordé de toutes parts ». Ce cauchemar à l'autre bout du monde le hante. Il voit un monde se tordre, se gonfler, soubresauter, se traîner au loin. Tout cela est mystérieux comme une obscure maladie mortelle, comme une angoisse démesurée dont est soulevée la carcasse du monde, — dont est soulevé son cœur.

Comme le monde a mal au cœur ! pense-t-il. Quels hoquets pour achever de vomir ! Achever ? ou recommencer ? L'organisme du monde ne peut plus conserver de nourriture. Quand il commencera à intégrer quelque aliment, une nouvelle indigestion le convulsera.

Un jour de novembre 1945, se promenant dans Paris avec sa femme, il visite une exposition. Cela représente la guerre contre le Japon.

« Nous entrons dans un boyau. Nous cheminons comme une partie du bol alimentaire. Nous nous laissons digérer, imprégner, absorber, halluciner. Il est défendu de fumer. Quel bonheur ! Il n'est pas défendu de parler. C'est bien inutile. Personne ne parle. Les gens cheminent. L'œil aux panneaux, suivent la file des images, des statistiques, recommencent à rêver ce cauchemar primitif et scientifique, à savourer les scènes de ce grand guignol mondial et forcené, se soumettent inertes et progressivement *désâmes* aux ruses d'un metteur en scène férocement ingénieux et objectif qui régénère au brome l'attention par le mouvement, marie la couleur aux effets du blanc et noir, marie le relief après les orgies d'images plates, recourt aux constructions enfantines, après les illusions de la lanterne magique.

L'itinéraire est tracé comme celui d'un chemin de croix. Mais il y a bien plus de douze stations. Il faut s'arrêter à toutes : les jambes oscillent et vacillent de l'une à l'autre. L'œil est tantôt sollicité par une page d'encyclopédie, tantôt installé dans l'orbitre d'un aviateur en mal de bombardement. On déchiffre une page de vieux journal, puis on survole un atoll que l'on parseme négligemment de bombes incendiaires. On voit se creuser

des entonnoirs et se former des vapeurs de fumées noires au coin des oasis.

La fatigue vient. Ces horreurs à l'échelle réduite, dont on abstrait les taches de sang commencent à produire après les autres nausées, *celle de l'ennui, la nausée fondamentale* et finale, celle que les jeux politiques du massacre nous ont laissée et nous laisseront indéfiniment au fond de la gorge, la nausée inguérissable qu'on a peut-être cru guérie, qu'on avait cru oublier et qu'on retrouve plus amère, plus exigeante, plus émétique... Ah, que tout cela finalement soulève le cœur !

— Que c'est bien fait, dit M... qui a cheminé comme moi silencieusement dans ce tube digestif et stagné aux coudes des anfractuosités. Quelle manifestation de puissance, quel témoignage, et quel avertissement. Quelle pesée sur la rébellion possible, sur la pensée et l'action rebelle. Quelle universalité dans les prises. *Quelle cohérence dans le système!* Quel blocage de l'espace, et quelle réduction des distances par la dilatation des moyens. Quelle stratégie plus que napoléonienne, selon les schémas napoléoniens.

... Par cette stupéfaction, M... retarde, je suppose, la nausée. Elle éprouve de la bonne humeur parce qu'elle a « vu », parce qu'elle s'est instruite. Elle a extrait des images un inattendu pouvoir bénéfique. Elle a contemplé la guerre comme Spinoza entend hurler le chien, et comme Épictète constate la fracture de sa jambe.

Ainsi elle échappe à la maladie, évite d'y participer, s'évade d'un pas gaillard. Elle ne s'est pas laissé digérer, liquéfier. Elle conserve après l'épreuve son sourire de Reims.

Mais nous bornons là notre exploration. Nous renonçons à réaliser notre projet, peut-être insensé, de rejoindre les quais de la Seine et de les remonter jusqu'aux îles pour revoir la gloire et la mort des feuillages, la mort et la gloire de l'année. Nous avons épuisé nos forces. Nous avons encaissé notre part de chic, dépensé nos possibilités de réaction.

Notre âme à l'un et à l'autre est défraîchie, enfiévrée, du cœur aux paumes de la main. Il est bientôt deux heures de l'après-midi. Le ruisseau des hommes et des voitures continue à courir avec une munificence sauvage. Nous nous retirons de tout cela.

Nous fuyons vers notre caverne. Nous nous enfouissons dans le métro.

Je n'ai même pas dit ce qu'était devenu dans nos poches notre croûton de pain. Simplement il y est resté. Symbcle de notre d'écute, preuve que nous avons été déconcertés. Argument contre l'amitié infidèle, contre le délire du monde. Le pauvre n'a plus où appuyer sa tête, où dévorer, comme une humiliation, comme une consolation, sa croûte de pain.

Nous le remportons avec nous, bien caché. Et avant de l'extraire, nous attendons d'avoir refermé la porte de notre cage haut perchée, à mi-chemin du ciel, loin des hommes, et d'être assis devant une table comme des bourgeois.

A ce moment, il est près de trois heures. Mais nous vivons longuement des heures effectives qui viennent de passer sur nous, de nous éclairer, de nous éblouir, et de nous écraser. »

II La paix du cœur

Amédée Ponceau aimait qu'une œuvre d'art soit porteuse de paix, qu'elle n'ignore rien des tempêtes qui dévastent les vies humaines mais qu'elle finisse par les dominer et, comme dit Montaigne, par les sereiner. Le but de tous ses efforts était d'atteindre la paix du cœur par l'unité de l'esprit.

— Il ne suffit pas pour l'artiste, disait-il, de gémir, de crier ; il faut que la plainte qui s'élève aboutisse à une sorte de paix susceptible de se répandre ensuite d'âme à âme.

Il ne s'est jamais accroché à la vie. Déjà en 1918, dans une lettre à Madame Marcel Walet, il écrit de son lit de malade : « je passe ma journée au lit en méditant sur la vanité des longues existences. J'épinglé dans *les Déracinées* de Barrès, cette formule : « Quelle humiliation d'avoir été jeune, sympathique, confiant, et de mourir successivement organe par organe ».

Il ajoute alors ce mot dans lequel il livre le fonds de lui-même : « Quant à chercher à se prolonger par le livre, c'est une bien grande vanité. Je note que les vieilles gens n'y songent plus guère. Il faut être jeune pour avoir de ces illusions ».

Au cours de ses voyages, il s'arrêtait souvent dans les cimetières. Il n'y avait rien de morbide dans cette inclination, mais

au contraire une calme acceptation de ce qui est. Ce plaisir qu'il prenait à s'arrêter au milieu des tombes signifiait qu'il adhérait plus que tout autre homme à la vie, qu'il savait qu'elle n'est que passage, et qu'il l'aimait d'être ainsi.

Dix ans avant sa mort, il était atteint d'une maladie incurable qui le faisait souffrir journellement, le clouait parfois au lit des mois entiers. Cette maladie de l'aorte le plongeait dans de grandes angoisses, qu'il surmontait vite.

Toutefois il ne voulait pas user de calmants. Comme, jeune homme, il avait adhéré à la pauvreté, homme mûr, il adhérait à la maladie. Elle était son bien, le seul bien qu'il acceptât de posséder. Dans cette souffrance qui étreignait son cœur, qui le condamnait à une petite mort de chaque instant, il chérissait la souffrance aiguë, l'ultime serrement de cœur qui le plongerait un jour dans la mort. Cette petite angoisse quotidienne le préparait à la grande peur qu'il aimait d'amour. Car il aimait cette mort qui venait aussi au long des années, très sensiblement, à lui. Elle était une amie dont il voyait de mieux en mieux le visage. Vouloir ne pas la voir, refuser la souffrance, endormir le mal lui eût paru une sorte de sacrilège. Il était pareil à ce personnage des cahiers de Malte Laurids Brigge qui voulait mourir de sa mort à lui, non d'une autre.

Il connaissait le prix de la douleur. Il voyait en elle une école par laquelle il faut passer pour devenir homme. Il savait qu'on ne peut aller à la sagesse sans traverser cette épreuve du f-u. C'est là une des grandes lois de la vie que connaissent les peuples primitifs, qu'oublie l'homme d'aujourd'hui. L'Indien, le Nègre, le Papou s'imposent régulièrement des épreuves que nous nommons barbares et qui ne sont que des rappels de cette Vérité capitale que nul ne se connaît s'il n'a jamais souffert. L'homme blanc veut oublier la souffrance : il cherche par dessus tout l'anesthésie, le sommeil.

C'est sans doute parce que, pour lui, la douleur use d'un langage obscur. Il ne la comprend plus. Il voit en elle une ennemie. Elle n'est plus pour lui une initiation à la sagesse : au lieu de le mener à l'humilité et à l'acceptation, elle le mène à la révolte. Au lieu d'ouvrir son cœur à autrui, elle l'enferme dans l'indifférence.

Les larmes devraient fertiliser le sol de l'être ; et voici que leur sel l'épuise. La douleur n'est plus pour l'homme d'occident *qu'épuisement d'âme*. Elle ne le transforme pas en héros, elle en fait un malade, un être acariâtre, diminué.

C'est là sans doute le signe de notre faiblesse. La douleur n'éduque que les forts. Le faible n'y puise qu'amertume ou tristesse. Le fort transforme cette faiblesse en force.

Amédée Ponceau en venait ainsi à penser que la *douleur vaut ce que vaut l'âme dans laquelle elle tombe*. Elle ouvre les yeux à qui sait l'accueillir. Elle le persuade, l'initie, le change, le convertit. C'est la profonde leçon du Yogi. Le Yogi cherche la souffrance car il sait qu'elle est arrachement de l'être à l'erreur. L'occidental quand il accède à un certain plan, accepte la souffrance car il découvre qu'elle est *une dernière chance pour l'éclosion d'un homme nouveau*.

S'il ne se plaignait pas, c'est parce qu'il avait compris que personne n'écoute les plaintes d'autrui.

— Quand mon père est mort, disait-il, j'ai subi le récit de dix morts paternelles. Et quand j'ai, de justesse, évité de mourir moi-même, il s'est trouvé dix personnes pour me décrire un phlegmon qu'elles avaient eu ou une forte angine dont elles avaient souffert. Cette abondante description se substituait avec une promptitude déconcertante à mes faibles plaintes.

Il en venait ainsi à conclure que chacun étant enfermé en soi et ne connaissant que ses propres maux, il valait mieux ne jamais parler des siens.

— Ainsi, concluait-il, est-ce sur autrui que pour finir, j'ai toujours dû m'apitoyer. Il vaut mieux donc toujours commencer par là.

Il ajoutait avec un sourire :

— Je suppose qu'à mon enterrement il sera beaucoup parlé de la mort d'un autre.

Il terminait souvent ses entretiens ainsi, par un sourire. Il voulait détendre l'atmosphère, finir en beauté, c'est-à-dire sans tristesse. C'était là un aspect de cette courtoisie à laquelle il donnait beaucoup de valeur. La politesse tenait à ses yeux du rituel et ces rites devaient toute leur signification à la qualité d'âme de celui qui les appliquait.

Ne pas rire de celui qui bégaye, qui commet une maladresse, ne pas voir ce que l'on ne doit pas voir, écrire grand pour qui a mal aux yeux, parler haut et clair pour qui entend mal, lui semblait plus qu'une politesse, un devoir, une fleur de charité.

Il n'admettait pas qu'on parlât à ce propos de grimace sociale. Celui qui est poli, pensait-il, échappe à la loi de la jungle, à la lutte de l'instinct, de l'intérêt. *Il crée un milieu de justice.* Il renonce à sa part. Il veut que les autres soient contents de nous et plus encore d'eux-mêmes.

Le philosophe du dépassement devient à la fin de sa vie le philosophe du détachement. Le mot-clé des dernières années est : abandon.

— C'est au moment de l'abandon, dit-il, que se peut révéler dans sa pureté l'acte de doute et de foi. Non seulement abandon des hommes, mais, ce n'est pas tellement différent, défaillance des biens de fortune. Peut-être en effet faut-il que j'en sois arrivé là pour que se dissipe toute illusion sur moi-même. Il suffit que se continue l'acte de doute et de foi, que rien ne peut éteindre et par lequel l'existence entière est traversée... Qu'elle soit soulevée un instant jusqu'à émerger dans le temps et le monde, ce n'est pas là ce qui importe. *Ce n'est pas dans le monde qu'il nous faut prendre place, ce n'est pas comme objet dans le monde, mais comme âme dans l'univers des âmes.*

Ame, qu'est-ce à dire ? Il l'explique. Il montre que le dénouement d'une destinée spirituelle ne se peut atteindre que par une voie : le dénuement. Il faut savoir choisir : être ou avoir.

Ce qu'il faut sauver, ce n'est pas le spectacle ou la chose, ce n'est pas même l'œuvre ; c'est pourquoi il faut de l'œuvre même se détacher, sachant que ce détachement est fidélité et nous sauve : détachement au sein de l'amour, de la pitié et de l'angoisse.

Ainsi Job dépouillé de tout raisonne et se détache et retrouve ses biens perdus. Ainsi Abraham sans raisonner offre son fils Isaac et ce fils à nouveau lui est accordé. Récits symboliques. Il faut tout perdre et renoncer à tout pour tout posséder. Qui ne renonce à rien n'a rien, et n'est rien.

Arrivé à cette pointe extrême, il touche à la sérénité et considère en face la mort. Ce n'est même plus sa mort qu'il regarde,

mais, comme le dit Louis Lavelle, la mort elle-même en tant qu'elle est la consommation de la vie et qu'elle lui donne sa signification.

Ses livres de chevet sont *les Entretiens sur la mort* de Malebranche et la Bible qu'il lit chaque soir, ce livre de vie comme il l'appelle, la Bible qu'il tenait de Max Scheleï. C'est surtout à Saint Paul qu'il s'attache. Il encadre et souligne de nombreux passages des Épîtres ; notamment celui-ci : « Je suis crucifié avec le Christ, et je vis non plus moi-même, mais le Christ vit en moi, et si je vis encore dans ce corps mortel, je vis dans la foi au fils de Dieu qui m'a aimé. »

* * *

La dernière nuit avant sa mort, il écouta à la radio, dans le grand silence de la campagne, la première audition intégrale de Boris Godounof. A la mort de Boris, il pressa ses deux mains sur sa poitrine et eut un spasme.

— Ce n'est rien, dit-il. Je suis heureux.

Les lumières étaient éteintes. Seule la pleine lune éclairait le salon. Les bûches s'éroulaient l'une après l'autre dans la haute cheminée. Dans le verger les pommiers en fleurs formaient un cortège nuptial.

Le lendemain matin (c'était le 23 avril 1948) il travaillait dans le vaste cabinet de travail du château. L'air était doux, la campagne normande calme. Il avait ouvert les fenêtres, et levait parfois la tête pour regarder les pommiers en fleurs, les nuages ronds et blancs.

Il écrivait :

— Le sommeil, la réflexion, la mort nous surprennent dans les positions les plus diverses. Positions dans lesquelles il faut rester au moment où l'on est surpris.

Un instant il s'arrêtait d'écrire, écoutait la lointaine rumeur du village puis se remettait à noter :

— Être surpris par la mort, comme on est surpris par la réflexion. Peut-être celui qui meurt est-il celui qui renonce à échapper à une certaine position bienheureuse dont l'occasion, *en apparence* tragique ou malencontreuse, lui est fournie.

Il respira profondément. Était-ce le cœur qui, une fois de plus, lui faisait défaut, ou un grand bonheur qui l'envahissait, celui qu'on ressent à l'annonce d'une nouvelle extraordinairement douce ? Les deux peut-être. Il maîtrisa son émotion, fit un effort et écrivit :

— Vient un jour où l'on ne laisse pas échapper l'occasion de mourir, comme on ne laisse pas échapper, une fois, par hasard, l'occasion de réfléchir.

La plume, cette fois, tomba de ses mains comme s'il lui était interdit d'en dire plus. Le silence de la campagne se fit plus sensible. Quand sa femme revint du village, elle le trouva, la tête couchée sur cette page, comme endormi. Les oiseaux du verger passaient et repassaient à côté de cette haute fenêtre où échappant enfin au divertissement de la vie, un être se penchait sur la profonde réflexion de la mort.

* * *

Il est enterré à Saint-Christophe sur Condé à l'endroit qu'il avait choisi. Le petit cimetière entoure la vieille église romane. Une simple pierre parmi d'autres rappelle qu'il repose là. Non loin se dresse le château du Bisson où il vécut ses dernières journées. Du cimetière, on entend le forgeron frappant sur l'enclume, la voix du savetier, les enfants qui épèlent des mots dans l'école, le craquement des roues d'une charrette à foin.

Roger BODART.

Propos sur l'œuvre romanesque de Ventura Garcia Calderon

Lecture faite par M. Edmond VANDERCAMMEN
à la séance mensuelle du 14 avril 1956.

A l'occasion de sa réception à la Maison Internationale des Pen Clubs à Paris, le 6 juin 1951, Ventura Garcia Calderon s'expliquait en ces termes au sujet de son exotisme : « J'avais la chance d'avoir sous la main un pays déjà romancé par la destinée, où l'histoire et la légende, la réalité et le songe, s'imbriquent de façon extraordinaire. Le paradis et l'enfer s'y trouvent : je peux le prouver. La sainte la plus délicieuse de l'Amérique latine et j'oserais dire du monde, car elle était belle à ravir et chantait à la guitare, est ma compatriote Sainte Rose de Lima. Son nom seul faisait rêver Barrès et le maître anglais Aubrey Beardsley en a dessiné le portrait évanescent. La plus excusable des pécheresses, Michaela Villegas, a fait, grâce à vous, une carrière internationale sous le nom de La Périchole. De mes yeux — ces yeux que la terre mangera, comme disent les vieilles femmes de mon pays — j'ai vu l'orteil de Saint Thomas gravé sur une pierre des vieux Incas, lorsque l'apôtre voulut christianiser ma terre païenne. J'ai mâché, pour en savourer la vertu stimulante et l'amertume, les feuilles de coca, notre arbre national qui plonge ses racines en enfer, comme l'ont affirmé toutes sortes de théologiens honorables, et je n'ai pas de raisons spéciales d'en douter. Descendu jadis à dos de mulet de l'altitude des neiges éternelles, où le colloque avec la divinité devient haletant, j'ai navigué en 1949 sur la rivière la plus large et mystérieuse du monde, l'Amazone, où tout reste fabuleux dans un climat de Genèse : les hommes, les bêtes, les dieux aux dents taillées en pointe pour manger de la chair humaine ».

L'exotisme, l'esprit de la fable, la magie, la fantaisie qui confèrent tant de saveur et de poésie aux créations de l'écrivain péruvien ne sont-ils pas tout entiers dans cette confession ? Exotisme pour nous d'abord, mais pour l'auteur aussi si l'on se souvient que celui-ci vit en Europe depuis fort longtemps et qu'une partie importante de son œuvre est un don à la langue de Racine. Aussi bien, pour comprendre parfaitement la démarche du séduisant conteur, est-il utile d'aller en premier lieu aux sources profondes qu'on trouve jaillissantes dans le livre intitulé *Vale un Perú* (Desclée, de Brouwer — Paris, 1939). Malheureusement la plupart de ces pages sont encore inédites en français. Ventura Garcia Calderon, grâce à cet ouvrage, nous ramène dans son pays lointain dès le moment où Pizarro et ses compagnons d'armes y reconnaissent le paradis terrestre et où l'imagination universelle suit ravie et anxieuse la route de la nouvelle Toison d'or. Petit-fils des premiers conquérants dont l'âme réunissait en même temps les impulsions du Cid, de Don Quichotte et de Don Juan, Ventura Garcia Calderon nous propose dans *Vale un Perú* l'inventaire le plus complet de l'apport de son pays au monde et pour cela, il colle l'oreille à ces *huacos* funèbres « où la mélodie ne s'est pas éteinte » et il écoute la voix d'une race. Les Incas n'ont-ils pas scellé dans ces vases cette part de leur âme qui fut mystère, sorcellerie, pathétisme, innocence, diabolisme ?

Dans ce témoignage à peine romancé, la légende et la réalité se disputent un monde vierge. La *vida es sueño* disait un autre Calderon il y a trois siècles, mais nous serons aussi en plein réalisme *lyrique*. « Un livre de chevalerie, une vihuela : la civilisation entre au Pérou avec eux ». Il s'agit bien d'un domaine fabuleux et toutes les chroniques du temps de la conquête, jusqu'aux plus fantastiques revivent sous la plume de notre auteur. Puis c'est la fièvre coloniale, Lima avec la grâce parfumée de ses femmes et de ses patios, la ferveur mystique de Sainte Rose, les caprices de la fameuse Michaela Villegas de qui Prospère Mérimée fera l'héroïne du *Carrosse du Saint Sacrement* ; le Pérou des émigrés, celui de Flora Tristan qui devait écrire *Les pérégrinations d'une paria* et créer une mystique socialiste en France, au siècle dernier. Un monde de contradictions où le paroxysme et le sublime s'al-

lient aux vieux secrets des Incas pour enflammer l'imagination d'un écrivain qui a donné la poésie de son pays à la littérature française.

Ainsi, ayant abordé l'œuvre de Garcia Calderon en contemplant d'abord le tableau historique qu'il a fait du Pérou, ayant découvert à travers la couleur hallucinante la passion ibérique et la grandeur tour à tour barbare et ingénue de l'âme indienne, sommes-nous préparés à pénétrer les secrets du conteur, les détours de son lyrisme, le comportement de ses personnages. Ainsi pouvons-nous savourer avec lui l'élixir de la nostalgie.

On devine dans toute la production romanesque de Ventura Garcia Calderon une sorte d'ivresse permanente qui permet à l'écrivain de saisir la vérité essentielle bien au delà des choses ou des événements. Dans une interprétation du *Rubayat* publiée il y a plus de trente ans, il fait dire à Omar Kheyyam !

« Quand tu as vidé la cruche, le monde te semble plus beau et c'est ainsi puisque tu le crois. Peut-être, le paradis viendrait-il si nous étions tous ivres ».

Beaucoup de ses livres sont écrits en castillan, cette langue admirable à la rénovation de laquelle il a contribué au même titre qu'un Rubén Darío. Mais il faut le souligner : l'auteur devait transplanter sa fascinante imagination des bords du Rimac à ceux de la Seine et, dès lors, se laisser séduire par les subtilités musicales du français. Si certains de ses recueils de contes comme *La vengeance du condor* ou *Danger de mort* nous sont donnés en traduction, il en est d'autres comme *Couleur de sang*, *Virages*, *Le sang plus vite* ou *La Périchole* qui nous viennent presque entièrement d'un véritable ouvrier des lettres françaises. De cette France qu'il aime tant, Ventura a dit : « Elle est casquée juste le temps qu'il faut pour ne pas déformer le front pensant ».

Mais interrogeons plus directement le conteur pour ne retenir que les fruits de son génie créateur, avec leur parfum de poésie légendaire et féérique. Car le conte est pour ainsi dire le Canon de la poésie, comme le soulignait si justement Novalis. D'autre part Garcia Calderon note lui-même : « Cet art tient surtout du sorcier et de l'escamoteur patenté. Le roman, c'est autre chose. Vous y accompagnez, en qualité d'ange gardien, le lecteur docile pendant trois cents pages. Vous prenez votre temps pour pénétrer dans son

âme et sa conscience. Tandis qu'ici, il faut que tout de suite l'ange commence sa lutte et vous terrasse. La « crédibilité », dont parlait Bourget, doit se trouver dans le conte à l'état pur. C'est à prendre ou à laisser. Il vous faut, sans délai, faire accepter votre postulat, votre anecdote, au lecteur qui a ouvert son journal dans le métro. Ce drame vif, ramassé, syncopé doit lui faire dépasser sa station. Et s'il vous plaît alors de lui sortir une colombe de son chapeau, il n'y verra pas d'inconvénient, car il est déjà en état d'hypnose. Comme Shéhérazade, la patronne de la corporation, vous recommencerez demain votre escamotage ». (*Une heure avec Ventura Garcia Calderon*, par Frédéric Lefèvre).

Or aucune matière ne se prêtait mieux à cette opération de sorcier que celle découverte par notre écrivain en collant l'oreille aux « huacos » de sa patrie lointaine. « Vale un Perú », « Vale todo un Potosí » : les expressions furent dictées sans aucun doute par les dieux d'une nature élémentaire et envôûtante. Quel pays, sinon le Mexique, pourrait offrir autant d'intérêt aux amateurs de légendes ? La civilisation au Pérou n'est-elle pas, comme celle des contrées de l'Aigle et du Serpent, construite à plusieurs étages ? Depuis le passé prodigieux des souverains absolus jusqu'aux intrigues amoureuses auxquelles présidait le vice-roi Amat, que d'appels au songe des poètes ! D'avoir médité sur chacun de ces paliers, Ventura Garcia Calderon y a puisé plusieurs vertus qui sont celles du paysagiste, du narrateur et du psychologue. Il les a parfaitement dosées, dominées, pour les orienter toutes trois vers l'expression d'une aventure aussi sentimentale que tragique. Ici les Indiens demeurent hantés de mystiques supersticieuses ; ils sont passifs, taciturnes et tristes jusqu'à l'éclatement de quelque vengeance redoutable, repliés dans leur mystère, le regard plus intérieur qu'extérieur et toujours tourné, semble-t-il, vers l'un ou l'autre dieu détrôné par les Blancs. Ventura va étudier ces âmes frileuses et fermées tout en notant lyriquement les liens qui les unissent à la nature, dont elles restent prisonnières plus que du corps. Quand nous disons *lyriquement*, nous pensons surtout au goût des passions fortes, au goût d'une race qui est venue se greffer sur une autre et dont Montherlant affirme qu'elle contient *más de vanidad y de fantasía* qu'aucune autre, pour tout dire « goût de l'absurdité stylisée ». Mais qu'on

ne s'y trompe point : la violence et l'extravagance, qui ne sont somme toute que les reflets de la passion tropicale propre à la forêt péruvienne, n'excluent nullement chez notre auteur la lucidité du rêveur-éveillé. On a remarqué avec raison que son art de la composition avait les qualités maîtresses de celui d'un Barbey d'Aurevilly ou d'un Guy de Maupassant.

Certes, Ventura Garcia Calderon n'était pas inconnu du public français et moins encore du public espagnol au lendemain de la première guerre mondiale, mais l'écrivain romanesque se révéla surtout en 1925 par *La vengeance du condor* (Trad. de Max Daireaux et Francis de Miomandre — Préface de Gérard d'Houville). Ce livre devait être suivi l'année suivante par *Danger de mort*. Puis ce furent : *Si loti était venu*, en 1927, *Couleur de sang* en 1932, *Virages* en 1933 et *Le sang plus vite* en 1937. Une somme péruvienne qui étonne d'abord par le pouvoir d'évocation qui l'a dressée et par l'atmosphère. Comment oublier ces histoires qui vous donnent le *soroche* (le mal des altitudes) et vous font battre le sang plus vite ? Car la mort et le maléfice disputent à l'amour ses plus belles conquêtes, tandis que le paysage inviolé, souvent hostile et toujours envoûtant ne s'arrête pas de pétrir les âmes. Thèmes indiens ou sujets créoles, on ne s'écarte jamais du fantastique. Voici le cheval qu'on avait vu tuer dans le désert et qui revient mourir aux pieds de ses maîtres ; voici l'amant qui taille une flûte dans un os de sa chère morte. Il s'agit de la plaintive *quena* des Indiens : « On en fait en roseau, en aile de condor, mais les plus terribles sont en tibia de femme amoureuse, et quand le vent des neiges éteint les étoiles du matin, vous ne pourriez pas les entendre sans frémir ». Voici le lama blanc dont le crachat vengeur fera mourir don Vicente pour avoir oublié « les finesses des Indiens, leurs vengeances tristes, leurs colères silencieuses ». Voici mourir aussi Jacinto Vargas, une veine tranchée par la main d'un péon et abandonné dans la sombre solitude des montagnes. Voici l'épingle à tête d'or, l'arme dont se servira Conrad pour assassiner secrètement son épouse infidèle. Que dire de ces pages où le peintre Miguel de Santiago finissant son « Christ à l'agonie », au fond d'un couvent silencieux, fouille de son couteau le cœur de son modèle et disciple pour avoir devant lui l'image réelle d'une crucifixion et pour faire disparaître son rival ? Sen-

sualité, sang, mort ! Ventura Garcia Calderon semble avoir retrouvé les pinceaux de Goya. Et pourtant l'insondable mystère dont se nourrit chacun de ces récits finit par écarter l'hallucination et rendre au lecteur une sensation de tendresse et d'innocence. Tel est l'art humain du conteur.

Un soir de brumes et de lassitudes, notre auteur s'amuse à rêver la vie vraisemblable de Pierre Loti parmi les sierras péruviennes. C'est la source d'un livre d'amour d'une nostalgie et d'une douceur peu communes. Il imagine que le marin français a rencontré là-bas une jeune Indienne, la petite Killa et qu'il en fait sa maîtresse. Mais c'est encore une fois le moyen d'évoquer les mystères d'une race. Ne sont-elles pas d'un vrai poète ces dernières lignes ? « Pardonne-moi, Viracocha, d'avoir détourné pour mon usage une de tes vierges, aussi pure peut-être que celles qui dansèrent dans les temples de Cuzco, parmi le printemps en or massif. Elle fut meilleure que les autres, ses compagnes naïves et frissonnantes de toutes les latitudes de mon désir. Sur mon bras gauche, qui porte le nom de la petite Aziyadé, je veux faire tatouer aussi, accompagnées d'un lama à genoux, les initiales de celle qui fut si douce à ma rêverie inguérissable, un mois de mai, dans la sierra du Pérou... » Ainsi aurait parlé Pierre Loti. Romantisme, diront certains critiques, mais ce romantisme-là est bien moins dans le temps que dans l'espace — et dans l'âme, a déclaré André Malraux. D'ailleurs, malgré son humour, Ventura porte sur ses épaules tout le poids des solitudes andines et cela aussi le dispose à l'exaltation du sentiment.

Ici, nous ne pouvons négliger le cadre dans lequel s'inscrit l'émotion. Pendant l'époque de l'art romanesque ibéro-américain, les prosateurs se servaient de la nature comme toile de fond et ils la décrivaient abondamment à la manière de Chateaubriand. Ventura Garcia Claderon fut sans doute l'un des premiers à comprendre que cette présence devait agir comme un véritable personnage dans l'évolution psychologique du récit. Il a donc moins tenté d'en orchestrer la violence ou l'angoissante richesse que d'en interpréter le rôle à chaque instant dans le comportement des âmes. Aujourd'hui, en tout cas, les plus grands romanciers de l'Amérique latine, les Alejo Carpentier, les Rómulo Gallegos, les Miguel Angel Asturias, les Jorge Amado jamais

ne négligent cette mission du facteur tellurique. Calderon écrit, par exemple : « On a taillé cette *quena* dans une canne de la rivière ou, pour la rendre plus aiguë et sinistre, dans un os de condor, dans un tibia d'homme, et puis, sans motifs, des quatre coins de l'horizon monte ce *requiem* sauvage, comme si l'on enterrait quelqu'un, peut-être la lune, la plus belle morte des Andes ». Or, que serait le chant de cette humble flûte sous les doigts engourdis de l'Indien si la lune ne répandait sa clarté macabre sur les hauts sommets qui envoûtent le pâtre accroupi dans son poncho ? Effacez la lune et les Andes, la musique ne sera plus ce cri funèbre d'une âme solitaire et primitive.

Avec *La Périchole*, Ventura Garcia Calderon nous donne un autre aspect de son talent de conteur. S'il retrace la vie de Michaela suivant cette imagination émue qui lui est propre, il avoue le dessein d'embrouiller les choses. Mais sans doute ce fruit de la fantaisie est-il plus vrai et plus savoureux que celui de l'histoire. « Michaela n'est pas née comme les autres femmes, à telle heure, tel jour, dans un seul pays, œuvre de chair périssable et de grâce éphémère. Tout à coup, par un miracle de l'esprit, elle a reçu la grande naturalisation de la France et la consécration littéraire, avec un tel succès immédiat sous ses atours de coquette moliéresque, que souvent nous hésitons à la reconnaître. Péruvienne ? Française ? S'est-elle jouée du vice-roi du Pérou ou de Louis XV ? Alceste en souffre-t-il encore ? » Peu importe, puisque la jeune frivole a rompu la monotonie du monde et que l'écrivain l'a rendue à son enfance et à sa gracieuse folie. Encore une fois, la vérité renaît de l'irrationnel : c'est tout le processus lyrique dont Calderon tire l'accuité de sa vision.

Mais l'affabulation et le cadre ne sont pas tout : il fallait pour les rendre vivants, charnels, un langage qui leur fût adéquat, un style. Ce style, l'auteur le trouva immédiatement dans sa langue maternelle et, tout en rajeunissant celui de son époque, il maintint la grande tradition du siècle d'or. Sa phrase court, bondit, se tend comme un arc, décoche le trait essentiel et puis, lentement, l'émotion, cette force prisonnière, s'adoucit dans une harmonie plus tendre, annonciatrice de la pause. Style prestigieux et pourtant dépouillé, usant de toute la sonorité castillane sans qu'aucun mot n'écrase un autre. Style seigneurial, a-t-on remarqué.

Lorsque Ventura Garcia Calderon se sert de notre langue, je ne sais s'il renverse la méthode de Rubén Darío qui voulait, comme on l'a dit, penser en français et écrire en castillan, mais de toute manière son verbe n'abdique rien de ses qualités espagnoles tout en se pliant aux exigences françaises. Et connaissant chacune de celles-ci, le poète devait quand même, pour y répondre parfaitement, appliquer le principe d'Oscar Wilde : il lui fallait écouter la musique du sang. Écrivain bilingue, il n'a cessé de le faire et c'est pourquoi il sert si bien, dans le même temps, ces deux grandes littératures latines.

Ceci n'est qu'un médaillon sommaire, car il n'y apparaît qu'un seul des multiples visages de l'écrivain diplomate. L'historien des littératures espagnole et hispano-américaine, l'essayiste, le chroniqueur, le journaliste, le linguiste méritent chacun une étude particulière. Mais notre propos était surtout de bavarder un peu avec l'homme qui a « créé un frisson nouveau » dans la littérature française, avec celui dont ce frisson même a justifié l'entrée au sein de notre compagnie.

Edmond VANDERCAMMEN.

Définir la poésie ?

Il y a deux ans, M. Pierre Nothomb avait soumis à notre Académie une définition de la poésie qui avait fait l'objet d'un premier débat. Un peu plus tard, M. Robert Vivier nous avait entretenu du point de savoir s'il fallait « expliquer la poésie ». Voici que le débat a repris à la suite d'une communication de M. Marcel Thiry fondée principalement sur de récentes définitions de la poésie, ou plus exactement de l'acte lyrique, proposées par ces deux éminents esprits que sont T. S. Eliot et Gottfried Benn. Parmi ceux de nos membres qui ont participé à ce débat, plusieurs ont bien voulu mettre leur conception par écrit. Il nous a paru intéressant de faire suivre de ces textes la communication de M. Marcel Thiry, lequel, en outre, nous présente un « épilogue sans conclure ». L'intérêt de cette « exploration lyrique » n'est pas d'aboutir à une définition de la poésie — le débat continue — mais de mettre en lumière les « interrogations » que cette recherche d'une définition fait nécessairement se lever.

Communication par M. Marcel THIRY à la séance mensuelle du 9 juin 1956, suivie de textes de

MM. Pierre NOTHOMB, Thomas BRAUN, Roger BODART, Edmond VANDERCAMMEN, Robert GOFFIN, M^{me} E. NOULET et M. Henri DAVIGNON.

Il ne doit pas y avoir beaucoup moins de cinquante années que j'ai lu — je crois bien que c'était dans Jules Lemaitre — une petite scène où l'on voit quelques membres de l'Institut se séparer sur le noble trottoir du quai Conti après une séance de débats académiques, et l'un d'eux dire aux autres en guise d'adieu :

— Une seule chose reste certaine, c'est que nous voilà quelques vieux pédants qui nous sommes joliment bien amusés.

Je n'ose pas affirmer que ce texte ait suffi à éveiller chez moi la vocation académique ; mais j'ai pu imaginer dès alors, et j'ai vérifié souvent ici même, qu'on pouvait en effet s'amuser joliment bien, disons : entre vieux initiés, à tenter ensemble quelques approches d'idées à propos de tel repli secret de la commune initiation. Les plus vains problèmes, ceux que l'on sait d'avance le plus sûrement voués à demeurer problèmes, seront toujours les meilleurs pour ces exercices de confortable gratuité intellectuelle. Et c'est pourquoi j'ai spécialement regretté de n'avoir pu assister, l'année dernière, à la séance où notre confrère et actuel directeur Pierre Nothomb traita de ce sujet qui est de tout repos parce qu'il demeurera sans doute à l'ordre du jour encore quelques siècles ou quelques millénaires : la définition de la poésie.

Du moins sais-je, par le syllabus qu'il avait eu la courtoisie de nous envoyer avant la séance où il donna sa communication, quelle formule notre ami apportait, non pas, je crois, comme une définition accomplie de la poésie, mais plutôt comme un brandon capable d'allumer la controverse sur cette définition. Je me permettrai de vous rappeler quelle était, en conclusion et dans sa forme la plus résumée, l'hypothèse présentée par Pierre Nothomb : le fait de la poésie, disait-il, est *d'atteindre le divin par le chant des mots*.

Et vraiment cette formule me sembla bien venue pour exciter un débat. On y retrouve l'écho de ces allégations fameuses qui mirent aux prises en une mêlée mémorable, voici tantôt trente ans, les tenants de la poésie-raison et ceux de la poésie-oraison, les Souday d'une part, les Bremond de l'autre. C'était le temps où Robert de Souza venait épauler de son mysticisme esthète le mysticisme religieux de l'abbé académicien, et concluait avec lui que le caractère de toute poésie était de « tendre au divin ». Et Pierre Nothomb de compléter, le complément qu'il ajoute étant d'ailleurs de fort loin ce qu'il y a de moins discuté dans la proposition : « par le chant des mots ».

Peut-être nous sentirons-nous moins ardents à prendre parti pour ou contre la poésie-prière aujourd'hui qu'en 1925 ; il y a pour cela quelques raisons apparentes ; nous n'avons pas tous

gardé la juvénilité combative de notre directeur. Il est vrai que cette querelle de la poésie pure ne se livrait pas non plus entre jouvenceaux, et que les champions des deux camps étaient depuis longtemps hors de pages, comme c'est largement notre cas aujourd'hui. Mais la thèse bremondienne, bien qu'elle ne fût pas neuve et qu'elle n'eût pas dû tellement étonner, se présentait sous une forme zélatrice qui devait appeler la réaction violente. Nous avons eu le temps de laisser s'apaiser les souvenirs de cette petite guerre de religion poétique ; et, lorsque notre ami nous invite à chercher avec lui s'il existe une meilleure définition de la poésie que celle qu'il nous propose, nous nous sentons tout de suite cette humeur transactionnelle des fins de congrès, à l'heure où il s'agit de s'entendre sur le sens des termes et de trouver une conciliation des hypothèses qui puisse établir l'unanimité.

C'est peut-être avec cette ambition qu'avant certaine lecture, dont mon objet est de vous entretenir tout à l'heure, j'avais commencé de caresser une formule que j'aurais voulu confronter amicalement ici avec celle de Pierre Nothomb. Je sens bien que c'est à dessein qu'il a laissé celle-ci dans un certain vague ; il a pensé que la controverse en serait d'autant mieux excitée ; et j'aperçois bien que c'est pour qu'il reste beaucoup à définir dans cette définition qu'il y emploie le terme le plus vaste, le concept le moins défini parce qu'infini, celui du divin. J'avais donc pensé lui proposer de nous entendre pour nommer l'objet de l'aspiration poétique d'un autre nom que celui de la divinité, d'un nom plus concret et un peu plus accessible au raisonnement sans transcendance, et qui cependant signifie un caractère essentiel de la divinité ; au lieu de dire que la poésie cherche le divin, j'aurais dit que du moins elle cherche la durée. Cette motion minimaliste, me semblait-il, avait chance d'être acceptée, si Dieu est ce qui dure — l'éternel. Et, cherchant à voir clair dans notre expérience commune de poètes, je trouvais à l'origine de l'acte poétique une émotion humaine — amour, admiration, indignation, plaisir, remords — que sa rareté, son intensité ou sa qualité exaltait jusqu'à provoquer chez le poète une révolte contre la fugacité de cet instant exceptionnel et une tentative de sauver cet instant en lui conquérant cet attribut de la divinité, la durée ; le

mot-clé de toute poésie, ce serait le « Verweile doch, du bist so schön » de Faust au sommet de son expérience. L'acte du poète serait ce que disait Pierre Quillard, de « projeter dans l'infini et dans l'éternel ce qui fut le tressaillement momentané de l'individu ». Quant au moyen qu'emploie le poète pour fixer l'instant et le rendre éternel, c'est évidemment, comme le dit Pierre Nothomb, le chant des mots, c'est-à-dire le choix et l'agencement des mots suivant une musique.

Ainsi, suivant un tour beaucoup plus laborieux et compliqué que la spontanée formule de Pierre Nothomb (mais il faut bien qu'il entre un peu de byzantinisme dans un exercice académique), j'avais compté vous proposer de dire que « la poésie lyrique est l'accomplissement du désir, naturel aux poètes, de transformer une émotion en un mode de mots original et musical, pour sauver cette émotion en lui donnant la durée ».

J'en étais là dans ma recherche de motion d'unanimité, quand survint l'amendement Eliot. Car le texte que je vous annonçais, et qui est venu bien à propos pour orienter notre discussion, est de Thomas Stearn Eliot, dont la gloire de poète ne peut faire oublier qu'il est aussi un des meilleurs analystes des problèmes de la poésie.

Et voici ce qui se trouvait remis en question par cette sagace observation du phénomène poétique. L'abbé Bremond, Pierre Nothomb voient dans l'acte du poète un fait de volonté ; pour eux ce fait a sa source dans une volition, comme la prière, et il tend vers un accomplissement de la personne humaine, vers une forme de son salut. Dans la note que nous a fait tenir Pierre Nothomb avant sa communication, j'ai relevé ces passages, qui à ce point de vue sont significatifs : « *J'avais essayé* d'exprimer la beauté formelle... *J'avais voulu* pénétrer dans les régions mystérieuses où n'atteint pas... le langage ordinaire des hommes... ». Cette *volonté* d'expression ou d'exploration, est-ce bien là le principe moteur de l'élaboration du poème ?

Eliot rapporte une observation différente, qui corrobore celle d'un autre poète, cité par lui, l'Allemand Gottfried Benn. Ce principe serait un vouloir-vivre du poème en soi et pour soi, sans aucune fin intéressant le poète en dehors de la création du poème — différence essentielle avec la prière : car on ne prie

pas pour prier, pour faire la prière — et quel que doive être d'ailleurs ce poème, pourvu qu'il existe. Il ne s'agit donc plus d'atteindre au divin, ou de sauver de la mort qui prend toutes les minutes une minute exceptionnelle ; il ne s'agit plus d'une forme de salut pour l'homme, mais d'un impératif tout autre, celui qui veut le poème pour le poème.

Avant de vous lire le passage qui porte cette suggestion, il convient que je vous présente l'étude d'où je vais l'extraire. Elle est intitulée : « Les trois voix de la poésie », et elle a paru dans le numéro d'avril 1954 de la revue américaine « Atlantic ». Le sujet est différent du nôtre : Eliot y traite de la question de savoir pour qui écrit le poète. La première « voix » de la poésie, dit-il, est celle où le poète parle pour lui-même ; c'est la poésie lyrique. (J'avoue que je ne m'attendais pas qu'Eliot affirmât si indubitablement que le poète lyrique se suffit à lui-même en tant que public ; il ne vous paraîtra peut-être pas tellement sûr que la possibilité d'une communication, même incertaine, à quelque prochain, même peu probable, même lointainement à venir, ne soit pas sinon rigoureusement nécessaire, du moins extrêmement favorable à la création du poème.) A la deuxième voix, dit Eliot, le poète destine ses vers à une audience, large ou étroite ; il s'agit de la poésie qui raconte, ou qui enseigne. La troisième voix est celle de la poésie dramatique, où le poète fait parler d'autres êtres à d'autres êtres. Ces trois voix, au surplus, étant souvent confondues et rarement observables à l'état de pur solo.

Pour chacun de ces genres qu'il distingue, Eliot propose des observations souvent curieuses, mais dont le rapport nous entraînerait fort à l'écart. C'est en traitant de la première « voix », celle de la poésie lyrique, qui suivant lui ne s'adresse donc à personne d'autre qu'au poète lui-même, qu'Eliot est amené à se demander d'où part ce poème créé par le poète pour le poète, quel est chez celui-ci ce besoin de s'exprimer soi-même ? (Et ici la réserve que j'exprimais plus haut en parenthèse, quant à cette certitude d'Eliot que le poète à la « première voix » ne parlerait qu'à lui-même, cesse de nous gêner pour suivre le raisonnement de notre auteur ; car nous sommes bien d'accord que le poète lyrique, même s'il parle pour d'autres, exprime en tout cas ses propres impressions ou sentiments : c'est la conception même du lyrisme.)

C'est à ce point de son essai que le poète américain se réfère à une étude du poète allemand Gottfried Benn. Celui-ci croit discerner deux facteurs dans la genèse du poème : un obscur germe créateur, dit-il, *ein dumpfer schöpferischer Keim* (et, pour avoir tout à l'heure évoqué Faust, nous voici ramenés dans l'atmosphère de l'éternel laboratoire germanique, où se fabrique l'homunculus) — et d'autre part le langage, avec toute sa disponibilité de mots au service du poème en devenir. Le poète, dit Benn rapporté par Eliot, a en lui quelque chose qui se met à demander des mots ; mais le poète ne peut savoir, avant de les avoir trouvés, ce que signifieront les mots qu'il faut ; et quand il a trouvé ces mots et leur arrangement nécessaire, la « chose » intérieure qui demandait ces mots et leur arrangement a disparu ; elle est remplacée par le poème.

« Je suis d'accord avec Gottfried Benn, écrit Eliot, et j'irais un peu plus loin. Dans un poème qui n'est ni didactique, ni narratif, et qui n'est animé par aucun autre dessein social, le poète ne s'attachera qu'à exprimer en vers cette obscure impulsion — en usant de toutes les ressources que lui offrent les mots, avec leur passé historique, leurs correspondances, leur musique. Il ne sait pas ce qu'il a à dire avant qu'il ne l'ait dit ; et dans son effort il ne se préoccupe pas que les autres le comprennent. Il ne se préoccupe pas du tout des autres, à ce stade ; il ne s'inquiète que de trouver les mots qu'il faut, ou, du moins, les moins éloignés de ce qu'il faut. Il ne se préoccupe pas de savoir si jamais quelqu'un d'autre que lui-même l'écouterait, ou bien si jamais quelqu'un d'autre le comprendrait, à supposer qu'il l'écoute. Il est oppressé par le faix qu'il porte en lui et qu'il doit amener à naître afin d'obtenir soulagement. Ou bien, pour changer d'image, il est hanté par un démon contre lequel il se sent impuissant, parce que dans sa première manifestation ce démon n'a pas de visage, pas de nom, rien ; et les mots, le poème qu'il fait, sont une espèce de formule d'exorcisme de ce démon. En d'autres termes encore, il s'engage dans tout ce trouble non pour communiquer avec quelqu'un, mais pour se délivrer d'un inconfort aigu ; et quand les mots sont finalement arrangés dans leur juste ordonnance — ou dans ce qu'il en vient à accepter comme le meilleur arrangement qu'il puisse trouver — il éprouve un moment de vide, d'apaisement, d'absolution, et de quelque chose qui res-

semble à l'anéantissement, et qui est en soi-même indescriptible. Et alors il peut dire au poème : « Va ! trouve ta place dans un livre — mais ne t'attends pas que moi je m'intéresse plus longtemps à ton existence ».

Tel est ce témoignage, que je ne puis m'empêcher de trouver pathétique à force d'effort dans la justesse et la sagacité de l'introspection. Mais, si je l'ai accueilli comme un coup de lumière, ce ne fut pas pourtant sans une impression de défaite. Il me fallait en effet, si j'en reconnaissais la vérité — et cette vérité s'imposait dès la première lecture — renoncer à cette espèce d'espérance que je partageais avec Pierre Nothomb, ne différant de lui que sur une question de terme et aussi sur une question de degré (il croit que la poésie tend vers le divin, et je n'ambitionnais pour elle que la faculté de conférer à des instants élus un des attributs du divin, la durée ; j'étais le menchevik de ce programme de salut par la poésie dont le baron Nothomb est le bolchevik). Eliot venait me montrer mon erreur, notre erreur, qui est celle d'un égocentrisme humain : nous voulons voir dans la poésie un moyen de salut pour certaines de nos émotions, donc une chance de survie pour une part de notre existence. Le poète de *La Terre Vaine* nous rappelle à plus de modestie, à plus d'abnégation. Ce catholique ne considère pas un seul instant la poésie comme un moyen de salut, comme une prière, comme une chance d'éternité pour nos instants humains. Pour lui et pour Gottfried Benn, le poème est le produit final et suffisant d'une force créatrice particulière, habitante de ces hommes qu'en appelle poètes ; et ce qui importe à la satisfaction de cet instinct, ce n'est pas que la personne du poète trouve, grâce au poème, ni son salut, ni ce minimum de son salut que serait une expression durable d'un de ses états d'âme, c'est que le poème trouve son existence. La proposition d'Eliot, c'est la séparation de l'homme et de la poésie.

Comment les poètes curieux de connaître ce qui originellement les fait poètes pourraient-ils tenter de vérifier la thèse d'Eliot, sinon en se rapportant à leur propre expérience de l'élaboration poétique ? Voici un indice tiré de cette expérience et qui vient à l'appui de cette thèse. S'il était vrai, comme Pierre Nothomb et bien d'autres l'ont supposé, qu'en faisant le poème nous ten-

dons à sauver par la durée — ou pour l'éternité, diront ceux qui parlent du divin — une émotion ou une impression de notre vie, c'est l'expression de cet émoi ou de cette image qui serait notre but, et non l'agencement de n'importe quel poème pourvu que ce soit un poème. Or, ce n'est pas ainsi que le poème s'enfante. Le travail poétique met le poète en état de disponibilité pour tout poème dont la chance se présentera. Le poète peut bien avoir, au principe de son ouvrage, un dessein issu d'une émotion, d'un symbole, d'une sensation. Mais si, alors qu'il cherche la forme à donner dans le verbe à ce moment psychique, il trouve la forme heureuse d'une tout autre idée ou d'une tout autre émotion, va-t-il la rejeter comme impropre à satisfaire son étrange appétit d'expression ? Bien loin de là, je crois qu'il accueillera cette forme fortuite avec plus d'empressement et plus de joie encore que celle qu'il l'attendait. Il voulait — il croyait vouloir — écrire, par exemple, des vers d'amour ; un vers se présente qui montre un paysage ; le poète écrit son paysage, et se trouve tout aussi heureux et tout aussi délivré par l'accomplissement de ce poème-tableau qu'il l'aurait été par celui du poème d'amour. Preuve que ce n'était pas l'émoi amoureux qu'il fallait perpétuer par le poème, mais *un* poème qu'il fallait faire, quoi qu'il signifîât et pourvu qu'il fût poème digne de ce nom.

Me voici donc bien enclin à donner raison à Eliot, et à reconnaître avec lui qu'il existe chez les poètes une *vis poetica* spécifique aux poètes, les déterminant comme poètes, et dont la seule exigence est purement que le poème soit mis au monde. Si cependant je cherche une autorité à consulter encore sur mes dernières hésitations d'à peu près converti, je me tournerai vers une communication que nous avons eu la bonne fortune d'entendre ici ; c'est celle que nous fit Robert Vivier à propos de l'explication en poésie. Appliquant la distinction, qu'il a eu soin de placer en tête de son beau livre sur la poésie devenue langage, entre la poésie au niveau du lecteur et la poésie au niveau du poète, il dit ceci de l'une et de l'autre : « La poésie est un événement en nous (en nous lecteurs) causé par un choix et un ordre de mots causés à leur tour par un événement dans l'âme d'un poète disposant d'une technique ».

Un événement dans l'âme d'un poète. Mais cet événement, est-

il la germination du poème pris pour sa propre fin, l'impulsion poétique pure, la demande de mots par le *schöpferischer Keim*, de Benn ? Ou bien, comme je l'ai cru, est-ce un émoi, un instant d'admiration, ou de piété, ou d'amour, ou de douleur, qui aspire à durer ? Il semble en tout cas que Robert Vivier ne retienne pas cette notion de salut de la vie par la poésie, que Pierre Nothomb en parlant d'accession au divin et moi-même en parlant de volonté de durée nous envisagions tous les deux. Et je m'en sens plus à l'aise pour conclure, quant à moi, que la poésie est bien une fin, indépendante de toute idée de salut individuel du poète ; et nous ne la plaçons peut-être pas assez haut quand nous disons qu'elle sert, qu'elle a pour fonction de nous faire atteindre une ou l'autre forme de survie. Tout simplement, l'origine de la poésie est dans une force qui tend au poème : et voici une motion d'unanimité bien commode, comme toutes les motions de M. de la Palisse.

Un peu trop commode même, puisqu'encore faudrait-il définir le poème, dire du moins à partir de quelle limite cet ordre de mots qu'appelle l'instinct poétique sera vraiment un poème... Je proposerais de dire que le poème existe quand le choix et l'arrangement des mots font une chose originale, *et* quand cette chose est digne d'être gardée par la mémoire, c'est-à-dire capable de durer. J'en reviens donc, avec une certaine obstination, je le confesse, et par le détour de l'amendement Eliot, au critère qui me paraît essentiel, le critère de durée.

Il serait beaucoup trop long d'esquisser ici les raisons qui m'apparaissent nombreuses pour dire que poésie et durée sont consubstantielles. N'y eût-il que l'origine mnémonique des procédés éternels du poème, la rime ou la scansion, on y verrait déjà que le poème veut d'abord durer dans la mémoire. J'apporterai, s'il en est besoin, à l'appui de cette idée bien ancienne, un tout petit indice *a contrario* : j'ai toujours eu l'impression qu'une des faiblesses du français comme langue poétique provient d'une certaine lourdeur, d'un certain tour laborieux de ses adverbes et conjonctions de temps, qui semblent empêtrés de toute une explication et décomposition logique, *cependant que, depuis que, à présent que*, ou bien qui nous ont été transmis à partir d'une image éloignée dont le sens premier ne nous est plus pré-

sent, *maintenant, tout à l'heure*, — alors que l'allemand ou l'anglais ont ces monosyllabes simples, *now, nun, since, weil*, ou bien tel *meanwhile* qui fut si justement jugé digne de devenir le titre d'un roman...

Nous voilà, dira-t-on, avec pareilles divagations à propos d'indices futiles, bien loin d'une définition de la poésie. Nous n'en sommes pas si loin si on veut me laisser, pour finir, rappeler le fond de ma pensée : c'est que la poésie est liée à la lutte contre le temps. Presque rien encore n'a été tenté par le spirituel dans cette entreprise antitemporelle où la mécanique le distance par une très grave démesure. Proust, Mann, Eliot, et tout près de nous l'auteur d'*Au bord du temps* et de *Chronos rêve* ont bien entrepris de s'approprier par des mots les vieux prestiges de Chronos ; mais presque rien n'a encore été dit sur ces luttes isolées, leurs résultats, leurs espérances. Et dès lors, presque rien n'étant dit, les commencements d'idées les plus chétifs et les plus improbables ont droit peut-être d'être proposés pour la bonne fortune d'une discussion.

* * *

Texte de M. Pierre NOTHOMB.

Dans ma communication précédente — à laquelle Marcel Thiry a bien voulu se référer — sur « un essai de définition de la poésie », je disais : « Ce n'était pas facile d'inclure dans une définition unique et complète les psaumes, l'ode royale aux vers dorés, l'épopée, les sonnets de Ronsard, les pleurs de Marceline, Victor Hugo, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, St. John Perse, ceux qui éblouissent, et ceux dont la poésie ne peut aboutir qu'au mystère... »

Je disais encore :

« Je m'étais interrogé. Je m'étais senti également poète dans deux sortes d'effusions bien différentes : j'avais essayé longuement d'exprimer le plus clairement la beauté formelle des êtres et des choses. Et puis, ayant fait retraite en moi-même, j'avais voulu pénétrer dans les régions mystérieuses où n'atteint pas le langage des dieux, ni même le langage ordinaire des hommes. Pourtant ce n'était pas par le silence que le poète pouvait atteindre au silence, c'était par le chant, — je touchais enfin à l'unique vérité poétique — mais point par l'ordinaire musique, par celle

des mêmes mots humains dont l'utilisation instinctive exercerait ce sortilège. Et ce silence autant que ce soleil n'était-il pas Dieu ? Je revenais à la Prière... Allais-je renoncer ? Je voulais trouver l'expression juste, exacte, complète, scientifique si j'ose dire, de ma vérité qui n'exclut de la poésie aucune poésie, pas plus celle qui exalte le connu que celle qui révèle, à elle-même d'abord, l'inconnaissable. Et après avoir formulé le but à l'aide, au surplus, de deux accolades, je tâchai de formuler le moyen. »

Et voici comment j'arrivais à la conclusion dont est parti Marcel Thiry pour l'amender selon T. S. Eliot :

glorifier
ou diviniser
ou révéler *le connu*
atteindre
ou chercher
ou forcer *l'inconnaissable*
par le chant (formel, éclatant ou secret)
des mots...

En plus court : *Atteindre le divin par le chant des mots.*

Vous entendez que si je crois que le poème peut être acte de volonté — quand il veut « glorifier le connu » (et c'est alors seulement que son but divin est la durée) ou essayer de « forcer l'inconnaissable » — je suis aussi d'accord sur le poème pour le poème. La volonté du poète n'est pas alors d'atteindre le divin (l'ineffable) mais d'agencer des mots, fût-ce pour son plaisir. Le poème ne devient poème que lorsque de cet agencement, et peut-être malgré la volonté du poète, naît mystérieusement le passage à quelque chose d'autre que le chant ordinaire des mots.

* * *

Texte de M. Thomas BRAUN.

Dans la leçon inaugurale de son célèbre Cours professé au Collège de France, Paul Valéry, faisant mine de céder à un scrupule qu'il s'appropriait à écarter, se demanda s'il convenait aux poètes, s'il leur était recommandable, de questionner la nature de la Poésie. Il n'en était pas trop assuré, et de là vient sans doute

qu'il intitula ses exposés : *Cours de Poétique*, en insistant sur le tréma... Depuis lors, nous nous sommes moins gênés ! Combien de poètes (ce beau titre qu'il n'appartient à personne, disons-le en passant aux jeunes et à plus d'un aîné, de se décerner, mais qu'il nous faut recevoir, attendre d'autrui), combien de poètes, dis-je, se sont, à leurs risques et périls, engagés dans la voie, dans l'impasse d'une définition de la Poésie ? Autant de poètes, autant de poésies, pourrions-nous avancer, en refusant le débat ! Et ne serait-ce pas sagesse ?

Mais le présent colloque — si heureusement introduit par Pierre Nothomb, si magnifiquement élargi Outre-Quévrain, Outre-Rhin, Outre-Atlantique par notre Marcel Thiry, d'Outre-Meuse — tranche sur cette succession d'efforts individuels irréductibles par sa procédure transactionnelle. Il ne s'agit pas ici de faire prévaloir un texte sur un autre ; nous sommes gens de Compagnie, de bonne compagnie... La loi, si nous en rédigeons une, ne sera pas une loi juridique, votée majorité contre minorité, pas une loi d'obligation, mais une loi plutôt scientifique, loi de constatation, une loi qui ne serait composée que d'amendements, et cependant réduite à une seule phrase, une seule sentence. Quel beau rêve... Cette loi, nous ne pourrions y atteindre qu'en nous tenant à ce qui nous est commun, de moins différencié. C'est à cela qu'ont tendu les auteurs des études qu'on nous invite, par grâce d'état, en techniciens, à commenter, à confirmer.

Le dernier mot restera sans doute aux psychologues épris de synthèse, hommes de science qui ne raisonnent qu'à partir de faits évidents, mais les poètes pourront au moins se targuer de leur avoir abattu la moitié de la besogne s'ils leur ont offert un faisceau de faits, la gerbe, liée en quelques mots, de leurs expériences poétiques personnelles décrites avec la plus grande sincérité.

J'ai repris, pour éclairer ma religion, le dossier, précieusement conservé, d'un débat sur « La nature de la poésie » qui fut tenu en novembre 1943 chez Pierre Wigny et qu'on m'avait prié de conclure. J'ai trouvé là non pas une mais dix, mais vingt approches du problème qui nous occupe : de Stanley Baldwin et de Bremond aux Maritain, de Patrice de la Tour du Pin, Daniel-Rops, Claudel, Jammes, Guy Lavaud à nos com-

patriotes Marcel de Corte, Bertin, Adrienne Revelard, Victor Larock, celui-ci plus soucieux alors du commerce intérieur... Je suis ici leur écho...

Pierre Nothomb, dans une formule qui lui ressemble, a dit de la poésie qu'elle se souciait d'*atteindre le divin par le chant des mots*. Il paraîtra naturel qu'un autre écrivain catholique, rangé parfois — et il en ressent de la fierté — dans la descendance franciscaine, assigne à l'ensemble de ses écrits poétiques ce caractère d'offrande à Dieu qu'on ne peut pas plus dissocier du Cantique des Créatures que de cette *Louange de la Vie*, chère à notre Max Elskamp. Il s'en faut toutefois qu'il confonde l'intention plénière, l'objet favori, la conséquence ultime du poème et ce qu'il convient d'appeler son élaboration, son intention particulière. Certes, si le poète selon l'étonnante expression grecque, est *enthousiaste*, habité par Dieu, celui-ci — et même dans le cas des poètes sacrés (des Encycliques récentes nous engageant à en tenir compte) — habite, envahit l'esprit du poète et même sa personne physique, physiologique, selon des moyens spécifiques à l'art qui est le sien. Ni paroles, ni sentiments, ni mêmes idées ne sont jamais ici dictés à priori. Le poète ne reçoit pas un canevas de tapisserie à remplir. Ce qu'il accueille, ce qui s'impose à lui est beaucoup plus indistinct.

A l'origine du poème, il y a coïncidence d'une disposition rythmique et d'une émotion pas encore intellectualisée, née d'un contact souvent furtif, indiscernable même, par le canal des sens, entre le monde extérieur au poète et son orbe intérieur, ce qu'il est, ce qu'il s'est fait.

Je rejoins ici volontiers l'analyse de Gottfried Benn — digne d'un maître du bistouri — et celle de Robert Vivier. Cette *obscure impulsion* que l'un décèle, cet événement dans l'âme que l'autre décrit — et qui sont communs, je crois, à tous les artistes à ce stade-là de la création, chez le poète, quelle que soit sa « manière », me paraissent avoir dès l'origine un caractère essentiellement rythmique. Rien du battement d'un rythme déjà découvert, déjà répertorié, mais le mouvement plutôt d'une forme diffuse qui cherche à s'écouler, à se dominer, qui hésite, tâtonne et, soudain, se fixe.

L'agent coagulateur de ce bouillonnement — pareil à celui du chaudron sous le trépied de la Pythie — est le premier groupe de mots, la première rencontre de mots acceptée, saisie par le poète, après parfois des dédains, des refus.

Groupe, rencontre. Une couleur ne fait pas une peinture, deux peuvent y suffire. Rappelons-nous la définition célèbre donnée par Maurice Denis : « la peinture, c'est un certain nombre de couleurs sur une surface plane en un certain ordre disposées (1) ». Un mot, quelles que puissent être ses résonnances, jamais ne constituera un poème. Mais deux mots, pour la première fois appariés, plusieurs mots pour la première fois dans un certain ordre disposés, voilà ce qui enclenche, ce qui accomplit l'acte poétique, ce qui le matérialise, lorsqu'ils sont la réponse à une préalable question intérieure, la porte qui cède sous cette irrésistible poussée qu'on appelait jadis, plus naïvement : l'Inspiration, la Muse... La Poésie, qu'elle soit lyrique, gnomique, satirique, dramatique ou politique (cela s'est vu...), n'échappe pas à sa nature verbale. Il n'y a que la poésie « poétique », la pire, qui tente de se passer du jeu mystérieux des vocables, mais elle est de seconde moulture...

Pourquoi, dira-t-on, insister sur l'*originalité* nécessaire à cette poursuite inquiète, inlassable, éperdue, de plus en plus rapide, du jamais vu, du jamais entendu, du jamais écrit ? Sachons ici bien distinguer la recherche à n'importe quel prix, et souvent au plus bas, d'une nouveauté de pacotille, épidermique, involontaire, de l'acquiescement total, à la fois aveugle et critique, du poète à un groupe verbal dont toutes les composantes, rythmiques, sonores, intellectuelles et psychiques s'harmonisent dans un accord nouveau ? De ce premier fragment *reçu* — qu'il devienne finalement le dernier, le dixième ou demeure le premier — naît le poème. Il appartient au poète de prolonger par son attention le contact privilégié qui le lui donne, de le reproduire, de le retrouver, d'aller jusqu'au bout de son expression... Là interviennent, Robert Vivier l'avait souligné, la technique du poète et, nous pouvons ajouter : sa culture, ce mot étant pris dans le sens le plus large, pour commodément rassembler tout ce

1) Principes d'esthétique.

qu'un homme est que les autres ne sont pas, tout ce qu'il est et que les autres sont.

Si le poème, comme le veut Marcel Thiry, est agent créateur, agent introducteur d'une *durée* — durée dont il découvre avec justesse la trace dans les mémoires des auditeurs, des lecteurs — c'est au caractère *original* de tous ses éléments constitutifs ou de certains d'entre eux qu'il le doit. Thierry Meaulnier, pour illustrer les thèses de sa fameuse *Introduction*, n'a pas craint de mutiler des poèmes, d'en extraire quelques vers, deux souvent, un seul parfois, mais s'il avait choisi et sauvé du massacre ceux-là précisément qui mettent en marche notre souvenir, notre mémoire du poème entier, c'est qu'il avait aussi, d'instinct, reconnu ceux qui avaient donné le branle au poème.

Vers nouveaux, vers trouvés... Notre confrère Jean Cocteau, dans son récent remerciement aux autorités académiques d'Oxford, s'écriait — d'après et après Picasso : « la poésie trouve d'abord et elle cherche après » ce qui, malgré l'apparence, n'a aucun point commun avec le « J'agis d'abord, je réfléchis ensuite » d'un de nos ministres... Oserons-nous dire en terminant que la Poésie ne trouve pas seulement, mais aussi qu'elle *retrouve* et que l'accueil qu'en leurs mémoires ferventes lui réservent ses fidèles est provoqué directement chez eux par cette reconnaissance du Paradis Perdu, où tout venait d'être créé sous le regard de Dieu.

...Et la Poésie fut Langage, mais — et ceci sera mon amendement — langage retrouvé par le poète et reconnu par les hommes.

* * *

Texte de M. Roger BODART.

Me laissant entraîner malgré moi par cet esprit de sérieux que moquent quelques écrivains d'aujourd'hui, je me disais, l'autre jour, en lisant la définition de la poésie proposée par Marcel Thiry, que — et ici je ne fais que répéter ce que déclarait Goethe — la poésie n'est pas une chose qu'on attrape en l'air. Elle a de profondes racines, si profondes que nul homme sans doute ne sait dans quel royaume souterrain, dans quel monde

des Mères, pour parler encore comme Goethe, elles puisent leur nourriture.

Et peut-être est-ce cela la seule chose valable qu'on puisse dire de la poésie : qu'elle est profonde et plonge dans l'obscur de la vie. Quand on ajoute une autre précision, on ne parle plus de ses racines, ou, comme diraient les philosophes, de son essence : on touche sa croûte, son existence quotidienne et superficielle. Quand on parle de poésie — et ceci je l'avoue en toute honnêteté mais aussi en tout désespoir, car j'aime parler d'elle — quand on parle de poésie, ce n'est pas d'elle qu'on parle. On parle d'un être lointain qui commande nos paroles, nos actes mêmes, sans que nous l'ayons jamais vu, ni entendu, mais nous ne pouvons sortir de son empire dont nous sommes prisonniers, les uns conscients et consentants, et ceux-ci se nomment poètes, les autres se croyant en dehors de ces mystères et ceux-là rien de la poésie. Nous sommes en quelque sorte dans l'implacable servitude qu'a dite Kafka quand il parle d'un terrible Château où tout le monde obéit aveuglément à un Seigneur dont nul ne connaîtra jamais ni le visage, ni le nom, mais dont chacun subira les moindres volontés.

La poésie, me disais-je en songeant au bord du texte de Marcel Thiry, c'est d'abord cela : le lot commun de l'humanité, pour les uns accepté, pour les autres subi. C'est, comme disaient les Grecs, l'Anangkê, la Fatalité.

Mais la Fatalité a beaucoup de visages ; et en découvrant cela, j'en revenais à Thiry, à Nothomb, à Eliot, à Benn. Car la conception qu'on se fait de la poésie change avec la conception qu'on se fait de la vie. Pas de poésie sans métaphysique. Brémond et Souday, Nothomb et Thiry, c'est d'abord et avant tout celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas.

Aussi le premier soin de Marcel Thiry est-il, quand il aborde la définition nothombienne, d'effacer l'allusion au divin et de s'en tenir à une origine humaine de la poésie. Il court ainsi, on le sent bien, au plus pressé : il se veut humain, rien qu'humain. Ainsi, chez tout poète un peu conscient, on trouve toujours, au départ d'une définition de la poésie, une définition du destin de l'univers et de l'homme. Au commencement est le verbe, c'est-à-dire une certaine prise de conscience de ce qui est.

Partant de là, tout le reste découle en des sens encore bien divers, en suivant des directions contradictoires, en s'empêtrant dans les méandres les plus tourmentés, comme fait un fleuve qui souvent descend vers le Sud, l'Est, l'Ouest, alors que sa pente finale l'entraînera vers le Nord.

Et ici commence le règne de la confusion ; car le fleuve ne se connaît pas de la source à l'estuaire ; et l'homme non plus. C'est ainsi que Benn, Eliot, et après eux Thiry en viennent à concevoir à l'origine de l'acte poétique un vouloir-vivre du poème en soi et pour soi, une sorte de génération spontanée. « Il ne s'agit plus d'une forme de salut pour l'homme, mais d'un impératif tout autre, celui qui veut le poème pour le poème ».

« Le poète, dit Benn, a en lui quelque chose qui se met à demander des mots ». Et Eliot : « Le poète ne s'inquiète que de trouver les mots qu'il faut... Il est oppressé par le faix qu'il porte en lui ». Je ne rappellerai pas ici toute l'admirable page de T. S. Eliot. Je me contenterai de rappeler qu'on peut trouver dans les entretiens de Goethe avec Eckerman, dans certaines pages de Platon, de Rilke, de Proust, de Valery des confidences aussi éclairantes sur ce qu'on peut nommer la parturition du poète.

Je pense ici à un personnage du *Banquet* à qui Socrate demande :

— Mais qu'est-ce donc, que l'amour ?

Et il répond sans hésiter :

— Un grand démon, Socrate.

Toutes ces pages, celles de Platon, certaines aussi du sage Montaigne, celles de Hugo, de Goethe, de Rilke, d'Éliot, de Benn, de Proust, de Valery, de Thiry, de Nothomb, toutes, malgré ce qui les différencie, ont ceci de commun qu'elles mènent à ce responsable au départ : un grand démon. Le mot est employé par Platon ; il est repris par Goethe. Éliot dit que le poète « est hanté par un démon contre lequel il se sent impuissant, parce que dans sa première manifestation ce démon n'a pas de visage, pas de nom, rien ». Benn parle d'un « obscur germe créateur ».

Qu'est-ce à dire sinon que le poète se sent comme *le lieu d'un passage*, comme le réceptacle d'une force qui vient d'ailleurs et qui pour aller ailleurs a besoin de lui ? Il est pareil au volcan

qui laisse passer la lave, comme la terre qui ouvre son chemin à la source. Qu'est-il par lui-même ? Rien. Il est dans la mesure où il laisse passer l'être. L'être, c'est pour la femme l'enfant ; pour le poète, ces quelques mots que peut-être personne n'entendra jamais.

Car il est vrai, dans une certaine mesure, que le poème est, comme le dit Thiry, le produit final et suffisant d'une force créatrice particulière. Le poète quand il écrit n'a cure d'être entendu. Ce qu'il lui faut, c'est sortir ce qu'il a dans le corps. C'est accoucher. Une femme n'accouche pas pour que son enfant soit un homme illustre ; elle le fait pour se délivrer d'un poids.

Mais cela, c'est un moment de l'être. L'enfant de la femme vivra ; le poème aussi. Ou bien ils mourront à peine nés. Et ceci est une autre histoire, qui dépasse la femme qui a fait l'enfant, l'homme qui a fait le poème. *Ceci est l'histoire de la vie.*

Or c'est cette histoire que Marcel Thiry semble oublier. Quand Marcel Thiry écrit que le poème est le produit final et suffisant d'une force créatrice particulière, il semble oublier le démon de Socrate et de Goethe, il semble oublier l'obscur germe créateur de Benn, il semble tourner le dos à ce quelque chose, au fond du poète, qui se met à demander des mots. Il semble ne pas vouloir admettre que le poème existait déjà avant le poète et vivra encore de sa vie particulière après lui. En un mot, Marcel Thiry semble oublier que l'homme n'est qu'une sorte de canal ou de chemin, un plus ou moins bon conducteur de la vie.

Séparation de l'homme et de la poésie, dit Thiry. Séparation, si l'on veut, comme le fruit se sépare de l'arbre, l'enfant de la mère. Le poème quitte aussi celui qui l'a fait. Il s'embourbe, ou va son chemin. Quoi qu'il en soit, il s'éloigne de celui qu'il n'a fait que traverser. La chanson du Mal-Aimé qui me charme n'est pas celle qu'Apollinaire a cru écrire et cela est fort bien ainsi. Apollinaire le savait qu'il n'écrivait pas pour l'éternité, mais pour la vie, c'est-à-dire pour le mouvement, le changement continuel.

*« Passons, passons, puisque tout passe.
Je me retournerai souvent ».*

Et nul ne peut nous dire s'il s'est souvent retourné.

Aussi Marcel Thiry a-t-il raison de dire que l'état profond du poète, c'est un état de disponibilité pour tout poème dont la chance se présentera. Il est en perpétuel état de vacance. Il attend l'événement, l'heureuse surprise qu'il nommera peut-être hasard ; mais qui sait ce qu'est le hasard ?

Un poème est mis au monde ; et voilà le poète satisfait, pour quelques heures tout au moins. Il croit savoir qu'il a écrit quelque chose et qu'il en est responsable. *En réalité, quelque chose s'est passé en lui qui désormais va se passer de lui.* Quand il s'est mis à écrire, il ne savait pas ce qu'il allait écrire. Quand il a fini, il ne sait pas encore ce qu'il a fait. Comme dit Valéry :

« Ni vu ni compris :
Pour les beaux esprits,
Que d'erreurs promises ! »

Et il est possible que Valéry ait été un de ces beaux esprits.

J'en viens ainsi à cette constatation que la poésie pourrait bien être l'art de suggérer des choses qu'on ne connaît pas, qui nous traversent, et que nous disons en ayant l'air de parler d'autre chose.

Il m'est souvent arrivé de commenter l'œuvre de Marcel Thiry parce que je l'aime. Je n'ai jamais su ce que Marcel Thiry pensait vraiment de ces commentaires, mais je l'ai deviné. J'ai deviné que Marcel Thiry devait être étonné et même, je crois, gêné de cette interprétation. Il n'avait pas voulu dire ce que je voulais lui faire dire. Qui donc avait raison ? Lui. Moi. Et les autres lecteurs qui y trouvaient encore autre chose. Car une œuvre riche est un miroir, une transparence dans laquelle le lecteur se lit.

J'en viens ainsi à me demander si l'œuvre poétique ne se définit pas avant tout par une certaine transparence. Non que je veuille en faire une œuvre claire : la clarté peut être mate et une certaine obscurité lumineuse. Mais je crois que la poésie est un certain art de réveiller par le chant ou le cri l'âme cachée qui est en nous, je veux dire par là plus exactement : le sentiment d'exister.

Les hommes d'habitude oublient qu'ils existent. Ils passent

leur temps à oublier. Ils s'agitent. Ils croient qu'ils sont ministres, académiciens, ouvriers, marchands. Ils ne savent plus qu'ils sont des hommes.

Le poète le plus souvent ne le sait pas non plus. Mais il lui arrive parfois un accident ridicule. Il se cogne à un mot. Ce mot se colle à lui. Il ne peut plus s'en débarrasser. A ce mot se collent d'autres mots. C'est là une histoire de fou que Baillon a décrite dans un curieux petit livre intitulé *Délires*. Une aventure comme celle-là peut conduire à la maison de repos. Ou au suicide. Elle peut aussi conduire au Barreau, au Parlement, ou à l'Académie. De ce choc avec les mots, la folie peut sortir, ou la vérité. Et parfois cette vérité dans la folie qu'on nomme poème.

Ce processus de création, ou, comme j'ai dit plus haut, cette parturition peut sembler baroque ou choquante à beaucoup d'esprits dits bien-pensants. Ils ont raison. La littérature, et plus particulièrement la poésie, est une chose éminemment baroque et choquante. Mais elle l'est comme la vie elle-même, la vie qui se rit de nos catégories, de nos définitions, de nos étiquettes, la vie qui est peut être bien un ordre qui a l'aspect du désordre, une raison obscure qui se moque de la raison.

C'est pourquoi j'aimerais définir la poésie comme un cri ou un chant qui ne satisfait pas toujours l'intelligence mais qui rencontre l'accord de notre être profond.

J'ai ajouté à dessein au *chant* dont on parle d'ordinaire quand on définit la poésie, le cri et le bruit parce que quelques poètes d'aujourd'hui rejettent le chant. Tout coup d'archet, tout charme leur semble suspect. C'est que notre temps est lacedémonien. En poésie, il aime le brouet noir. Ce qui flatte l'inquiète ou l'irrite. Il y a des œuvres qui sont trop belles pour être honnêtes.

Notre temps est marqué par une sorte de jansénisme de l'inspiration et de la forme. Il est aussi marqué par ce renversement de toutes les valeurs qu'ont annoncé quelques écrivains à la fin du siècle dernier.

Cette expression est de Nietzsche. On trouve aussi chez Rimbaud la recherche de ce qu'il nomme un profond et raisonné dérèglement de tous les sens. Or nous vivons sous le signe de ces deux prophètes ; sous le signe de l'inversion généralisée. Inversion

physique, morale, intellectuelle, poétique. *Corydon* est l'évangile de l'une. Mais il y a les autres. C'est, nous dit-on, avec les bons sentiments qu'on fait les mauvais livres ; nous voilà condamnés à ne plus admettre que la littérature des mauvais garçons.

Cette inversion envahit la poésie. Verlaine tord le cou à l'éloquence — grande révolution en un temps où la poésie se confond avec elle. Il demande qu'elle soit musique avant toute chose ; mais si le temps avec Verlaine s'est mis à tourner, après lui, il tourne encore, et cette fois, c'est à la musique qu'on tord le cou. On brise les vieilles idoles, la rime, le rythme, le chant, l'image, et même la dernière qui reste : le mot. Ni assonance, ni consonnance : dissonance. Tel est pendant quelque temps le mot d'ordre. Plus de chant, même plus de cri : le bruit. Elle est la poésie des lettristes, ces frères des compositeurs qui font de la musique avec les bruits qu'on trouve dans la nature, une vitre qui se casse, une porte qui grince, des abois de chien. Henri Michaux est le prophète de cette désarticulation totale du langage par son invention d'une langue que personne n'avait parlée avant lui mais dont quelques-uns devinaient le sens. Mais il est dépassé par les événements.

On est toujours dépassé par les événements. Nos actes nous suivent. Ils vont au-delà de nous-mêmes, dans le sens que nous avons indiqué. Verlaine qui assassine l'éloquence est le responsable des assassinats qui couperont le cou à la musique, à l'image, à l'idée, au mot. Marcel Thiry ne serait-il pas responsable, lui aussi, d'un certain assassinat quand il sépare l'acte de parturition poétique de tout ce qui le précède et de tout ce qui le suit ? Si le poème n'est que le poème, il n'est rien qu'un tourbillon d'atomes qui, dans un instant, va voler en éclats. Il n'est qu'un fragment de l'histoire du monde présentée comme un conte insensé plein de bruit et de fureur récité par un fou.

Or cela Marcel Thiry ne peut l'admettre, car il est le grand architecte du monde des mots. Il cimente la lettre à la lettre, la syllabe à la syllabe, le mot au mot, le vers au vers, comme nul maçon, comme nul architecte ne l'a jamais fait. Son miracle est le plus beau qui soit : celui du reliement. Rien n'est hasard dans ce qu'il fait. Tout y est admirablement calculé, soudé, équilibré, voulu. Tout y est calme et beauté jusque dans le désespoir et

l'apparent désordre. En un mot, tout y est poésie — poésie dans la mesure où nous rejetons ce qui est le mal de notre temps, l'esprit qui désagrège, et dans la mesure où nous adhérons à la vraie vie qui toujours unit.

* * *

Texte de M. Robert GOFFIN.

A considérer les définitions de Pierre Nothomb, d'Éliot et de Gottfried Benn, il apparaît immédiatement que la poésie trouve ses fondements dans une transposition d'émotion par les mots. Mais il me semble que même dans sa définition Pierre Nothomb reste un poète, or définir la poésie n'est-ce pas établir par la raison les éléments mêmes qui constituent la poésie.

Atteindre le divin par les chants des mots n'est-ce pas en appeler encore à la poésie pour suggérer ce qu'elle peut être. Essayons donc de n'être que logiques et de ne pas parler par image ou métaphore.

Les rapports de la poésie et du langage impliquent une confrontation entre le tout et le partie, entre le contenant et le contenu, entre le fond et la forme et peut-être entre l'inspiration et la technique.

Il serait facile de tresser, autour de ce rapport, des broderies lyriques qui ne participent pas à l'élucidation du problème et qui ne feraient que l'enténébrer en l'enjolivant.

Tout le monde sait ce qu'est le langage mais les gens les mieux intentionnés, et les poètes eux-mêmes, ne peuvent se mettre d'accord lorsqu'il s'agit de définir la poésie. Et la difficulté surgit, dès l'instant où il faut reconcilier, par le nombre commun de la définition, la conception poétique qui, au cours de la tradition française, réunit et unifie des poètes aussi différents, par exemple, que Ronsard et St John Perse.

Il va sans dire que chacun a sur l'essence de la poésie des vues approximatives ou comparatives qui ne sont pas exhaustives mais qui effleurent les éléments du problème.

Bien sûr, il faut situer les difficultés techniques et critiques entre les pôles de l'intelligence et de la sensibilité ; et, au cours de réflexions personnelles, il m'est advenu de trouver parfois

certaines formules qui ne peuvent à mon sens servir que de terrain d'approche à la prise de conscience de la poésie vis-à-vis du langage. Il est évident que la sensibilité et l'intelligence sont deux domaines qui ont des fins propres ; l'une est la matière de la poésie ou de l'art, et la seconde est celle de la prose.

La différence entre la prose et la poésie doit donc se situer dans le traitement particulier d'un langage commun à ces deux expressions.

Et si nous poussons plus avant dans nos perspectives, nous pouvons également affirmer que la poésie vient de la sensibilité et s'adresse à la sensibilité ; lorsqu'elle rejoint la perception de l'intelligence, elle retourne souvent à la prose ! La poésie, s'adressant à l'intelligence, comme l'a voulu tout un groupe du XVIII^e, c'est la musique qui aurait pour fin d'exprimer la logique et l'entendement ! L'idée n'a pas, en poésie, sa fonction habituelle, elle remplit un rôle complémentaire qui, à défaut d'expliquer, transpose.

Cela ne veut pas dire que l'intelligence ou l'explication, ne peuvent être atteintes, ainsi qu'elles le sont dans l'expression commune du langage, mais elles n'accomplissent cette fin que par la trajectoire de l'émotion. C'est-à-dire qu'il arrivera que dans ce mélange lyrique où se retrouvent les doses impondérables de l'intelligence et de l'émotion, la poésie pourra devenir une connaissance par l'itinéraire de la sensibilité.

C'est la raison pour laquelle la poésie s'exprime par suggestions, par détours, par images et non par signification. Le langage de la poésie a donc une autre fin que le langage de la prose ; en réalité, un tamisage bizarre fait que le poète transporte l'élément rationnel et l'incorpore à une zone plus émotionnelle ! Faut-il en conclure que pour susciter l'émotion, il faille d'abord sentir soi-même, que le poète doit être son premier lecteur et son premier critique ; cela me paraît trop évident !

Je l'écrivais en 1954 dans mon rapport à la Biennale de Knokke et je dois bien constater que la définition de Pierre Nothomb procède également par suggestion.

Mais ces approximations n'envisagent qu'un côté du problème ; essayons de définir la poésie :

La poésie est un mode d'expression littéraire qui a pour but de

communiquer ou mieux de susciter un état émotionnel par l'art du langage harmonieusement organisé dans le cadre de la métrique, du rythme et de l'image ou, par l'un ou l'autre de ces moyens, de manière à atteindre une perfection entre le sens et le son, le fond et la forme !

Nous voici donc au centre même de la complexité que nous essayons d'analyser dans la mesure où elle concerne la poésie et le langage, avec le souci de contenir dans nos limites déductives toute la poésie, selon les lignes de crête du génie français. Celui-ci commençant au grand Villon se continue, à mon sens, par Ronsard, Racine, Victor Hugo, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck, Apollinaire, Valéry, Cendrars. Et tout au bout de la floraison contemporaine, j'ai choisi, pour limiter mon itinéraire exemplatif, St John Perse, parce que justement, les conditionnements de sa poésie sont le plus éloignés des règles classiques traditionnelles qui, quoiqu'on dise, constituent encore et resteront longtemps les piliers qui soutiennent le temple de Polymnie.

La poésie a donc un contenant et un contenu que nous identifions dans le sens et dans le son, dans le fond et dans la forme et dans l'inspiration confrontée au langage. Disons en réalité que le fond reste éternel.

Tous les poètes reprennent des thèmes identiques, par exemple, la fragilité de l'amour vis-à-vis du temps ! Et ce n'est pas cela qui change, dans son essence, de Villon à Apollinaire. Songez à la *Ballade des Dames du Temps jadis* dont le contenu émotionnel se retrouvera égal à lui-même dans le *Sonnet à Hélène* de Ronsard, dans les *Stances à la Marquise* de Corneille, dans *Tristesse d'Olympio* de Victor Hugo, dans la *Charogne* de Baudelaire, dans le *Pont Mirabeau*, dans la *Chanson du Mal Aimé* d'Apollinaire, ou dans tel poème d'Éluard.

On se rend compte que ce qui diffère, de l'un à l'autre poète, c'est la qualité de l'expression verbale, c'est le côté technique, c'est l'usage du langage systématiquement organisé pour atteindre des fins poétiques particulières.

Le traitement du langage est donc l'aspect le plus essentiel du poème !

La poésie devient pour le poète, au-delà du thème, une manipulation personnelle de l'expression dans le cadre de lois déjà

établies ou selon de nouveaux impératifs qui ont tendance à s'imposer, à la manière dont le modernisme de Malherbe devint une tradition !

Bien sûr, il faut remarquer, dès le début chronologique de l'expression poétique, que celle-ci sera conditionnée par l'architecture du vers au point que, très rapidement, la poésie s'identifiera au vers.

Un mouvement même s'efforcera de ramener la poésie à la notion de la prose en insérant celle-ci dans les règles techniques entrevues et appliquées par Malherbe.

Marmontel ne voulait-il pas que la poésie revint à la neutralité prosaïque de la phrase commune.

Et constatons que jusqu'à Rimbaud, le problème poétique sur le plan du langage n'est pas bien compliqué. Les règles que Malherbe s'est imposées sont devenues les lois de la poésie française et resteront telles pendant plusieurs siècles.

Durant cette longue période, la poésie est une question de métrique. La poésie c'est le vers, et le vers est soumis à la législation des pieds, des rimes, des hiatus, des césures, des enjambements ainsi que les vieux dictionnaires de rimes nous l'ont appris.

Et soudain, à partir de Victor Hugo, une nouvelle loi intervient qui, peu à peu, modifiera le jeu. C'est l'emploi de l'image !

Au début, l'image n'est qu'un moyen accessoire dont les poètes usent peu dans le cadre de la technique classique.

Bientôt, par Baudelaire qui fera marcher la nuit, par Rimbaud qui se baigne dans le poème, par Mallarmé qui en appelle à la blancheur sanglotante des lys, nous arrivons à un usage intensif et constitutionnel de l'image.

Mais jusqu'à ce point, l'image ne se retrouve que dans la mesure des alexandrins. Il ne tardera pas que l'image se suffise à elle-même et se substitue à l'expression externe qui déterminait l'existence de la poésie ! A partir des *Illuminations*, de la *Saison en Enfer*, des *Poèmes en Prose* de Mallarmé, des *Serres Chaudes* de Maeterlinck, d'une menue partie de l'œuvre d'Apollinaire, de toute celle de Claudel et de Cendrars, les règles traditionnelles sont remplacées par d'autres phénomènes constructifs.

J'ai dans ma définition déterminé l'existence de trois moyens qui peuvent modifier la loi du langage : la métrique, le rythme

ou l'image. Ceux que je viens de citer ont remplacé la métrique par le rythme.

Examinez maintenant l'intervention constitutive de chacun de ces phénomènes. Au début il n'y a d'abord que la métrique ; les pieds, la césure, la rime... et le génie du poète !

Bientôt la recherche s'efforce d'introduire dans le vers français un rythme plus précis qui supplée à l'automatisme traditionnel. Rappelons l'expérience de Verlaine qui voulait la musique avant toute chose ; or la musique c'est le rythme !

Mais bientôt, les poètes vont abandonner la technique classique, l'ancien jeu des vers, pour alimenter leurs poèmes sur le plan du langage, de rythmes et d'images.

De Claudel à St John Perse, ils sont en quête d'une nouvelle musique qui puisse remplacer la vieille métrique. Péguy par exemple essaiera un renouvellement lyrique à travers des répétitions qui à la longue s'imposent jusqu'à la lourdeur !

Puis le poème n'est plus qu'images, métaphores, comparaisons. Les poètes n'ont plus de règles communes ! Les surréalistes iront même jusqu'à prétendre que l'image doit être automatique et immodérée et que le poème n'a plus de loi.

C'est le moment où Paul Valéry, confronté avec cette sorte d'anarchie, va reprendre à sa base la vieille législation et y intégrer tous les éléments catalyseurs de métrique, de rythme et d'image que Mallarmé lui a appris. Il n'éludera pas les difficultés, au contraire, il les accumulera et dépassera son maître parce qu'il prétend que le premier vers est donné par les dieux tandis qu'il faut ciseler les autres à coup de travail et de patience.

Paul Valéry réussit à traiter poétiquement le langage selon une richesse analytique que les poètes précédents n'avaient pas encore scientifiquement entrevue, ni exploitée.

Bien sûr Mallarmé, et déjà avant lui Hugo, avait ciselé d'admirables vers mais Paul Valéry va user de moyens techniques et rationnels nouveaux. Dorénavant dans la structure classique édictée par le Parnasse, le poète use de sonorités inconnues, il se soustrait à l'emprise obscure de Mallarmé pour s'essayer à la pureté Racinienne. En réalité, la pureté, la limpidité verbale de Racine seront soumises au procédé de travail et de patience de Mallarmé.

Bien plus, Valéry poussera son obstination dans la direction d'une nouvelle valeur des longues et des brèves, en tenant compte de l'intervention de l'e muet. Il cherchera des parallélismes sonores ou des allitérations indéfinies ou même des renversements verbaux qui ajoutent à la fluidité de l'expression. Il suffit de penser à ces deux vers et de les décomposer pour constater tout ce que le travail Valérien a ajouté à la technique Mallarméenne :

*Dormeuse ams doré d'ombres et d'abandons... ou
Et de l'incorruptible altitude hantée !*

L'exercice de Valéry est même poussé à des limites où le mot disparaît pour ne plus être, dans sa partie efficiente, que pied ou syllabe et même, ne constatera-t-on pas que le poète recherche dans ses vers l'usage de nombreux monosyllabes qui modifient l'écoulement et la continuité des chocs de pensées et accumulent les confrontations représentatives !

Je ne puis hélas que survoler ce domaine féérique pour montrer où St John Perse a dû reprendre la base de sa technique afin d'essayer de la pousser plus loin. Nous nous rendions compte de la farouche et sauvage grandeur de ces poèmes qui, lus superficiellement, ne semblent plus différer de la prose !

Tout ce qui était l'ancien métier des vers est à jamais aboli au bénéfice d'une éloquence qui paraît à certains, logomachique. Et quelques privilégiés comme Bosquet, Caillois ou Baillet seuls se rendaient compte de l'accumulation massive de difficultés que le poète avait instituée pour la vaincre !

M'en rendais-je compte moi-même. Il m'a fallu le livre étonnant des commentateurs pour suivre jusque dans ses éléments constitutifs mystérieux, la patience d'horrible travailleur qui a présidé à la maïeutique de St John Perse.

Pouvons-nous conclure. Il est évident que la poésie, pour Ronsart, Valéry ou St John Perse, constitue une fin différente. Mais il est certain, comme le signalait Marcel Thiry que le poète écrit d'abord pour lui-même et qu'il est son premier juge.

En réalité on pourrait épiloguer longuement sur les proportions d'inspiration et de technique qui sont nécessaires au beau poème ;

mais ici nous revenons à une donnée subjective difficilement contrôlable. Il n'y a pas de règle ni de formule, la poésie se juge à la consommation.

Et tout ceci qui n'est qu'une lucarne ouverte sur l'infini de la poésie m'amène à conclure que les poètes doivent, s'ils veulent atteindre la perfection, se soumettre à cette impérative notion que le génie est une longue patience plutôt qu'un coup de l'inspiration incontrôlée dont se satisfont, trop souvent, les poètes qui ne sont pas de vrais voleurs de feu !

* * *

Texte de M. Edmond VANDERCAMMEN.

Il est nécessaire, dans le débat qui nous retient, de souligner avant tout qu'il s'agit de poésie écrite ou simplement parlée, c'est-à-dire exprimée par les moyens du langage. Il faut y insister, car il est des poètes qui ne tiennent pas le langage pour un instrument. « Très souvent — disait Roger Caillois à la deuxième Biennale internationale de Knokke — ils voient en lui un écran qui s'interpose entre ce qu'ils veulent dire et ce qu'ils peuvent exprimer : peut-être même plus qu'un écran. Quelquefois ils découvrent en lui une sorte d'obstacle ». Mais écran ou obstacle, ce langage est là, qu'il faut vaincre et non écarter sous peine de devoir choisir la solution du silence. Or ni Pierre Nothomb, ni T. S. Eliot, ni Gottfried Benn, ni Marcel Thiry ne peuvent accepter cette dernière. Qu'il le veuille ou non, le poète se trouve donc face à face avec le seul instrument du langage dès lors qu'il éprouve au plus profond de son être la poussée de « l'obscur germe créateur » dont parle l'écrivain allemand. Cette impulsion qui envahit le créateur, Eliot la voit grandir jusqu'à la tyrannie et, pour s'en dégager, il ne reste pour lui que les mots, c'est-à-dire une espèce de formule d'exorcisme dont la trouvaille doit permettre au poète de se libérer. Se libérer ? Le poète était-il donc prisonnier ? Oui, de lui-même d'abord et ensuite des mille complexes que pressent sa pensée ardente lorsqu'elle se met à prospecter le monde intérieur. Et tout de suite j'affir-

merai que l'œuvre sera d'autant plus émouvante, plus grande, plus significative, que la tyrannie aura été plus agissante.

Jusqu'ici cependant, nous ne sommes pas encore tellement éloignés de l'hypothèse présentée par Pierre Nothomb, à savoir que le fait de la poésie est d'atteindre le divin par le chant des mots, car l'obscur germe créateur peut fort bien naître d'une sensation d'étouffement produite par le poids de la condition humaine et atteindre le divin serait, dans ce cas, échapper à la matière ou au quotidien en s'élevant de plus en plus. Ce n'est là qu'un aspect des démarches multiples qui conduisent à la poésie, mais il est d'importance puisqu'il nous sollicite sur le chemin par lequel nous cherchons à rejoindre notre être le plus pur et qu'il est une expérience. Ici nous pensons à ce que déclare Jacques Maritain à propos de l'œuvre qui a sa source dans cette expérience même : « Cette œuvre est un objet et doit toujours garder sa consistance et sa valeur propre d'objet, et en même temps elle est un signe, tout à la fois signe « direct » des secrets perçus dans les choses, de leur aveu, de quelque irrécusable vérité de leur nature ou aventure transpercée par l'intuition factive, et signe « retourné » de la substance du poète en acte de communication spirituelle et se révélant elle-même à elle-même. Et comme toutes choses communiquent dans l'être, et comme l'être fourmille de signes, de même l'objet lui aussi fourmillera de significations, et dira plus qu'il n'est, et rendra présente à la connaissance, en même temps que lui, autre chose que lui, et autre chose encore que cet autre-là, et, à la limite, l'univers entier comme dans le miroir d'une monade » (Jacques et Raïssa Maritain : *Situation de la poésie*).

En observant le fonctionnement des puissances poétiques « dans la substance du poète », nous voyons apparaître le processus de la création, c'est-à-dire l'élaboration d'un objet qui a ses exigences internes. Mais le problème qui se pose précisément à cet endroit, c'est de distinguer à quel moment de l'acte lyrique le poème acquiert sa totale ou relative indépendance, ou mieux : quels sont les points, au cours de l'appel des mots, où le poète oublie son propos initial pour laisser le poème ne tendre plus qu'au poème ? Qui les découvrira, ces points ? Personne, ni le lecteur ni le poète lui-même, croyons-nous, car il est impossible de mesurer la

double influence de l'inconscient et du conscient à laquelle le créateur se trouve soumis malgré lui.

En outre, tandis que le langage s'organise, la poésie s'approche toujours davantage des sources de l'être. Que le poète ait voulu tendre vers le divin et conférer en même temps un peu de survie à son existence ou qu'il ait laissé se faire le poème suivant une germination naturelle — contrôlée ou non —, ce qui importe pour moi, c'est l'intensité du moment de poésie que représentera le poème proprement dit.

Marcel Thiry a raison de remarquer que la proposition de T. S. Eliot mène à la séparation de l'homme et de la poésie, et j'ai, pour ma part, un goût assez marqué pour une certaine autonomie du poème. La méthode comporte des dangers, mais cette séparation n'est point nécessairement synonyme de déshumanisation. D'ailleurs le poète américain — pas plus que Gottfried Benn ni qu'aucun poète digne de ce nom — ne pourrait parvenir à la puissance lyrique qui lui est propre sans laisser courir la « force qui tend au poème » et cela en dépit d'une intervention plus ou moins concertée de l'artiste. Mais ces différentes constatations, tout en dégagant le champ de notre prospection, ne peuvent nous rapprocher d'une définition de la poésie valable à la fois pour un certain nombre de poètes, car aucun acte n'est plus individuel que l'acte poétique, et par là, plus mystérieux.

Le centre de notre débat ne pouvait donc être la définition de la poésie, mais seulement une mise en lumière de l'acte poétique. Or, il faut le répéter, celui-ci, dans sa diversité extrême, sera toujours ramené au problème du langage sans lequel il n'existerait pas. Il y a un monde entre Aristote découvrant la fonction du langage qui est la démonstration et Rimbaud n'usant que de ses mots de voyant, mais aucun poète n'a jamais pu répudier une certaine ordonnance de son vocabulaire, même quand il n'a voulu dialoguer qu'avec soi. Plus encore, dans la plupart des cas, cette ordonnance s'est faite poésie à son tour.

Seul le langage continue donc d'offrir un commun dénominateur à ceux qui cherchent une définition de la poésie — chaque poète, n'a point manqué de donner la sienne. — A y regarder de près, ce langage est aussi, malgré ses lois propres, souci de liberté dans son acheminement vers le silence. Aussi bien me permet-

tra-t-on de terminer cette modeste intervention par une citation non moins pathétique que la déclaration de T. S. Eliot rapportée par Marcel Thiry. Brice Parain, dans ses *Recherches sur la nature et les fonctions du langage* écrit : « ... la poésie, qui est une courte parole entre deux longues périodes de silence dans le dialogue de l'homme et dans celui de l'humanité, est notre plus haut refuge avant la mort sur le chemin de la liberté. Et cela bien qu'on ne sache pas d'elle si elle est l'expression des sentiments de celui qui la compose, ou plutôt l'effet de leur absence en lui et leur appel en autrui, de sorte qu'elle serait, abaissant le poète au rang des mauvais garçons et s'élevant elle-même au mystère, la plus impénétrable des voies de Dieu passant par le pire pour susciter le meilleur. Il y faut la grâce, ce don, qui, en langage théologique, signifie par Dieu le redressement inespéré d'une âme vers la béatitude, dans la poésie l'agrément de la liberté, et dans le langage quotidien la discrète et pourtant généreuse, la distraite et pourtant totale insouciance, dont la fleur est dans la chanson anonyme que chantent toutes les mères de toutes les classes d'un même pays pour bercer le repos de leurs enfants ». Et ce refuge est tout de même ouvert aussi à ceux qui ne prient pas,

Je ne sais si l'individualiste Gottfried Benn, héritier de Nietzsche, accepterait cette conclusion provisoire, mais je pense que de T. S. Eliot à Pierre Nothomb et de Robert Vivier à Marcel Thiry, bien des poètes ne refuseraient point d'y souscrire. Il est vrai que ce n'est pas encore une définition, mais une heureuse floraison sur le terrain de la parole.

* * *

Texte de M^{me} E. NOULET.

La Poésie?

Le poète qui la voit du dedans, donne une explication qui décrit son propre désir. Il dit ce qu'elle est, à sa naissance.

Le critique, lui qui la voit du dehors, objet de résistance, dit ce qu'elle est, quand elle existe.

Il constate :

Au vif de l'âme, et quand l'abreuve l'amertume, quand l'a-

mour fuit ou que la mort plane, surgit une question heurtant de son angoisse le ciel inévitable. Furieuse ou plaintive, la pensée qui interroge, instrument de connaissance, porte une réponse ; ignorante, elle découvre ; hésitante, elle définit. L'âme cependant n'en sait rien encore, livrée à sa souffrance. Tout la blesse, et le temps qui passe et le cœur qui se vide et le pauvre qui a faim et l'injuste et l'impur.

Rebelle ou résignée, la clameur enfin s'élève dans l'air de la vie : quelque chose va-t-il changer ? Mais non, tout recommence et tout écrase.

Né de la chair que le désespoir fait trembler, le chant funèbre tournoie et cherche en vain le dieu qu'il attendrait.

Au départ du poème, de rares fois, l'appel sybillin et pathétique de celui qui a vu et défait, pour soi seul, la relation maudite du périssable et de l'éternel, de l'unique et de l'universel.

La poésie, une douleur...

Au secret des heures, le murmure dont s'enveloppent les chagrins et les joies soutient et suit en sourdine l'amoureuse cueil-laison des apparences.

Instant et durée, doute et certitude, ce qui luit et ce qui s'efface, l'inquiétante alternance enfle ou baisse et rythme la voix.

Ame privilégiée que celle qui trace autour d'elle le cercle enchanté où viennent buter les troubles du siècle : bonheur, sa pauvreté ; sainteté, son amour de la terre, oiseaux et feuilles.

Jet de l'eau claire, offrande d'un regard, lueurs dans le soir, le chant pur s'alimente de peu : sobriété que contente l'essentiel. Pourquoi ne serait-il aussi le mode du dicible et le rêve enivré de la raison ? Pourquoi la raison faite image et la sagesse, hyperbole, autant que l'abus, ne sauraient-elles révéler ? Dans les sentiers du quotidien, le vertige des limites n'opresse pas moins que celui des abîmes, néanmoins, desserrant ses griffes, il incline parfois des fronts délivrés sur les roses du matin.

L'art qui est chose humaine ne saurait, sans danger, dépasser l'homme.

La poésir, une douceur...

Cri ou rut, ô vérités animales, le temps les engloutit.

Le malheur que la confiance soulage, le plaisir que le roucoulement avoue, ce n'est ni l'un ni l'autre, tels quels, qui serviront l'homme et le préserveront. Leur brûlure, afin qu'elle dure et survive, il la faut oublier, puis rouvrir, puis lentement circonscrire.

Imprécations, adorations se perdent dans l'espace si du haut de leur extrême, elles n'étaient dominées, formulées ; elles n'étaient ramenées, ramenées, plus bas, au timbre moyen ; enchaînées, plus près, en la jonction des phrases, manifestées, plus net, dans la maladresse des paroles. *Il faut*, disait le poète par excellence, une *garantie* : - *la Syntaxe*.

Ainsi, l'existence tient au Verbe et l'analogie fureteuse enlace l'indéfini ; naïve et par jeu, elle cerne la force tapie.

Pleurs sans larmes, « sourires sans figures », tendresse et politesse de l'esprit, la métaphore qui voile sans détruire, seule, dénonce l'intime et l'inconnu. Par voie détournée, elle transporte tous effrois et toutes peines, décharge en chemin l'excès de leur poids, ne retenant, pour le futur, que leur muette leçon.

Alors, dans le monde figuré, l'échange peut avoir lieu qui unit les détresses et partage les fruits : l'homme apprend l'homme et le Mystère lui-même se laisse entrevoir.

La poésie, une pudeur...

* * *

Texte de M. Henri DAVIGNON.

Je voudrais faire entendre dans ce débat — humblement — la voix du public, du lecteur ou plutôt de l'essayiste ou du critique qui répond de ses avis devant le public. S'il n'y avait que les poètes pour lire et pour interpréter les poètes, ceux-ci n'iraient pas loin. Nous avons entendu les plus autorisés d'entre nous sur leur conception de la poésie. Nous savons donc par quel moyen, par quelle définition ils aboutissent à déterminer *leur* voie, le cheminement en eux d'une inspiration, d'un chant, d'une oraison ou — plus simplement — de ce qu'ils éprouvent le besoin irrésistible de faire partager à autrui. Sans cette arrière-pensée d'une communication il n'y aurait pas de pensée initiale.

L'inquiétude, l'émotion, le rêve dont on se délivre n'existent que s'ils passent au-delà de soi et sont valablement recueillis par d'autres âmes. Pas nécessairement des âmes sœurs mais des âmes tout de même. Il n'y a de transposition que par elles ; et la poésie c'est sans doute ça : un thème musical transposé dans le ton de sensibilités étrangères, mais parentes tout de même.

Si le poète n'y songeait pas expressément quand il compose — ce qui est rare, mais cependant admissible — il s'en préoccupe aussitôt son texte écrit. Et s'il le remanie, le triture et le remplace, c'est à cause de ce public dont il attend le complément de sa création.

Qui sera juge de sa réussite, du contact atteint, de la vie publique, dirai-je, d'un mythe secrètement engendré ? Quelqu'un d'assez sensible mais pas trop, en tout cas quelqu'un à même de n'être pas dupe. Car un poète enivré de soi est facilement dupe de lui-même et s'il ne l'était pas il manquerait d'égoïsme et se refuserait à la principale fonction du lyrisme, exprimer un état intérieur personnel.

Les livres de vers sont, par définition, de diffusion restreinte. Cependant il y en a qu'on ne cessera jamais de rééditer car ils ont correspondu au goût du public. Les plaquettes des débutants se tirent au moins à cent exemplaires, pourquoi ou pour qui, si ce n'est pour ceux que le poète a en vue de conquérir dans le moment même où il concevait. Et quels sont les premiers, les seuls dédicataires de ces pages fraîchement imprimées si ce n'est des critiques ou au moins des gens aptes à écrire et dont la faveur, sinon le plaisir, est ouvertement sollicitée ?

Dans le processus poétique un élément est donc constant, bien qu'extérieur au poète et à la poésie. Comment le définir ? On ne sait trop. Essayons.

« La poésie est un chant intérieur, destiné à mériter le suffrage d'être vivants, dignes de partager l'émotion de celui qui l'extériorise et à la décupler, si possible, par son retentissement en eux. »

Du coup l'auditeur dit profane, l'interprète deviennent des collaborateurs. Et ainsi s'établit une alliance nécessaire à promouvoir la poésie au rang d'une richesse surnaturelle dont l'humanité et en particulier un pays ne peut se passer.

La Belgique, qu'on ne peut qualifier de pays littéraire, mais

quel pays le serait ? est devenue, depuis quelques lustres, un pays de poésie à cause du foisonnement d'écrivains sollicités par la seule évasion lyrique. Il y a de leur part un véritable appel à des confidents, à des lecteurs, à des critiques. Avant que la réponse ne soit venue, les poètes l'ont escomptée. Il leur est donc indispensable de croire ou tout au moins d'espérer être lus. Et cette confiance, cette présomption impressionne ; le public s'émeut. Un respect tout au moins est né pour la fonction de ces chantres en quête d'échos. Une entente préalable existe. Peut-on demander plus ?

Oserait-on suggérer que les poètes prennent mieux en considération l'attention du lecteur et l'avis du critique ? Non pas en sacrifiant quoi que ce soit de leur inspiration. Celle-ci est la souveraine. Mais si elle veut accroître le nombre de ses sujets, ne faut-il pas qu'elle fasse quelquefois un sacrifice ? Et le premier c'est celui de l'intelligibilité. Il y a dans l'hermétisme une tentation et même une facilité. S'enfermer dans un nuage est séduisant. Les astres le font. Il faut cependant que les rayons percent la nue. La facilité c'est le vocabulaire inventé. Les mots ordinaires ont trop servi. Il est difficile de leur donner un sens renouvelé, un attrait exotique. De là la recherche de la subtilité, de l'ellipse, du rythme purement verbal. L'art du rébus paraît proche de l'énigme vitale. Le poète ne se comprend pas toujours lui-même dans le moment du frisson, de l'émoi générateur. Il a peu de chance d'être deviné par le public sans un effort. Et, comme pour la peinture ou la musique abstraites, des explications deviennent nécessaires. Certains critiques s'y spécialisent et sont satisfaits de voir leur exégèse s'associer si intimement au renom du poète qu'on ne puisse citer l'un sans l'autre.

Pour la forme du vers il semble que la crise se résolve. Le vers libre, si honni, redevient classique. L'alexandrin réimpose sa cadence conforme au souffle. La cérébralité du concept poétique reste trop rigoureuse. Mais elle s'humanise, consent à faire participer les mots à l'image, à l'émotion.

En définitive le progrès de la poésie se paie. Poète et public ont intérêt à se rapprocher. Et le critique est heureux de leur servir de truchement.

Epilogue sans conclure

par M. Marcel THIRY.

La témérité, même dans les exercices académiques, se voit quelquefois récompensée... Il advient qu'oser aborder les problèmes les plus cachés de la poésie, élever la main vers le voile du temple, ne mérite pas les châtements sacrés, mais une grâce : celle d'entendre, de toute part, les voix des poètes s'élever pour dire leur expérience propre et leur hypothèse personnelle ; celle de voir, aux lumières qu'ils font converger de leurs divers points de vue, le mystère central s'éclairer peut-être un peu.

Un peu seulement... Cette confrontation de nos perplexités, cette mise en commun de nos supputations ne pouvaient d'ailleurs ambitionner d'aboutir à *une* définition de la poésie. Ce sont *des* définitions que nous entreprenions d'essayer. Un pluriel prudent s'imposait... Et d'autant plus que l'objet même de ces définitions tentées variait avec chacun de nous.

Pierre Nothomb s'était interrogé sur la *fin* de la poésie : « atteindre au divin... » et sur son *moyen* : « par le chant des mots ».

Gottfried Benn et T. S. Eliot — que j'eus l'audace d'enrôler dans notre compagnie pour les faire participer à nos travaux, de loin et à leur insu — avaient introspectivement décelé le premier *moteur* de l'acte poétique, cette impulsion, disent-ils, qui veut le poème pour lui-même, et qui se satisfait de sa naissance même.

Mais, on le voit, leur recherche sur l'*origine* du fait poétique déborde nécessairement cette notion limitée : en observant que chez le poète lyrique l'accomplissement du poème comme tel termine et satisfait l'obscur vouloir qui l'a fait naître, les deux poètes se prononcent implicitement sur la *fin* de l'aspiration poétique, et aussi sur une circonstance très importante : celle de l'audience du poète, de la communication de celui-ci avec un public.

Les réactions des poètes de l'Académie, quand devant celle-ci furent discutées ces propositions sur la poésie, portèrent donc, suivant le tempérament de chacun et ses préoccupations propres,

sur l'un ou plusieurs des problèmes ainsi concernés. Il était inévitable que leurs réflexions sur ces sujets divers prissent des directions variées, et certes cette variété même peut donner à notre exploration quelque chance de réussite : nous sommes partis en chasse en éventail, toutes les pistes nous étant bonnes.

Le résultat le plus certain de notre échange de vues n'en est pas moins de faire apparaître la nécessité d'une méthode dans ces investigations poétiques. La première tâche de ceux qui voudraient les pousser plus loin devrait être, me semble-t-il, de séparer les parties du problème, et de spécialiser leurs recherches sur l'une ou l'autre de celles-ci. L'origine de l'acte poétique ; sa fin, physique ou métaphysique (et cette fin pourrait bien différer suivant les sujets) ; son moyen, le langage, avec toutes les questions que posent toutes les différences entre le langage poétique et le langage de la prose ; les rapports du poème avec l'intelligence, avec la sensation ; ceux de la poésie avec la durée ; le problème de la communication du poète avec un public, problème corollaire, mais à lui seul si important et si difficile, puisqu'on voit Benn et Eliot opiner que le poète lyrique ne se parle qu'à lui-même, alors que pour Henri Davignon le rôle du lecteur-critique va jusqu'à apporter au poème un « complément de création » : ce ne sont là que quelques-uns des points qui sont touchés par les essais qu'on vient de lire, et ces essais eux-mêmes sont loin d'avoir même simplement énuméré toutes les interrogations que verrait se lever celui qui entreprendrait une définition systématique de la poésie.

Le nombre et la complexité de ces têtes de chapitre ne devraient pas décourager. Je ne crois pas qu'il faille renoncer à voir clair en nous-mêmes, à savoir d'où nous vient l'instinct de poésie, à quoi il tend, de quoi il se sert, ce qui le favorise et ce qui le décourage. Dire qu'en dévoilant le mystère nous risquons de tuer son charme, ou bien que la poésie est l'ineffable et qu'il est donc bien vain de tenter de l'expliquer, ce sont des défaites ou des superstitions. Les poètes ont passé l'âge de croire qu'en cherchant à découvrir d'où vient leur privilège natal ils risqueraient de le perdre ; ils n'en sont plus à redouter de se soumettre à l'examen de leur propre raison. Et l'admirable nouveauté, à mes yeux, de cette scrutation par Gottfried Benn et T. S. Eliot

de l'acte lyrique à son origine, c'est cette rigueur et cette application attentive dans l'observation intérieure, qui nous livrent un fait d'expérience, enfin, d'une valeur scientifique. Comme on est heureux de voir Thomas Braun, qui n'a rien d'un scientifique, rendre hommage à l'analyse intime ainsi menée par les Benn, les Eliot, les Vivier, et mettre sa confiance dans la description aussi exacte que possible des expériences poétiques personnelles !

Non, le sentiment du poète des *Bénédictions* nous le garantit : le mystère poétique n'a rien à craindre de la pleine lumière.

Quelques souvenirs littéraires

Lecture faite par M. Charles BERNARD
à la séance du 14 juillet 1956.

Notre secrétaire perpétuel, comme suite à un anniversaire à propos duquel vous avez bien voulu me témoigner votre sympathie, m'a demandé d'évoquer devant vous quelques souvenirs littéraires.

Je ne pouvais m'y dérober, mais mon trouble était grand. Ce genre, si je ne m'abuse, appartient à l'auto-biographie et je n'avais jamais envisagé d'écrire mes mémoires. Pirandello note dans ses carnets : « J'ai oublié de vivre au point de ne pouvoir rien dire sur ma vie... » Ne serais-je donc arrivé à doubler le cap des quatre-vingts ans que pour m'apercevoir que j'avais oublié de vivre pendant tout ce temps là ? Ce serait assez décevant.

Je puis bien en faire l'aveu, il n'y a plus dans notre Compagnie que trois confrères avec qui je puisse évoquer des souvenirs communs à une génération à cheval sur les deux siècles. Mon très vieil amis Louis Dumont Wilden et mes bons vieux amis Thomas Braun et Henri Davignon. Pour eux le simple rappel d'un nom peut suffire à leur faire retrouver le temps perdu. Mais les autres ? L'histoire de nos lettres a été enrichie par tant de contributions importantes, de mémoires, de correspondance, que je ne pourrais vraiment y apporter rien de nouveau. J'y joins seulement l'acquiescement d'un témoin, mais d'un de ces témoins qui, comme, il arrive le plus souvent, lorsqu'ils sont appelés à la barre, ne trouvent plus grand chose à dire.

Je commencerai par rendre hommage à mon père qui m'a donné le goût de la chose littéraire et qui, le soir, sous la lampe familiale, me lisait des tirades de Corneille et des vers de Leconte de l'Isle. Pour vous donner un test de ce qu'était alors l'ignorance de la littérature, je vous conterai cette petite anecdote. J'étais

en seconde, qu'on appelait alors la classe de poésie, et le programme du cours comportait des conférences à faire prononcer par les élèves sur un sujet de leur choix. Le mien s'était naturellement porté sur l'auteur des *Poèmes Barbares*. Avant que je ne monte sur l'estrade, mon professeur s'approcha de moi et me dit « Ce Leconte de l'Isle, n'est-ce pas un chanteur du *Chat Noir* dont on parle tant dans les journaux ? » Il y avait de quoi suffoquer, mais la suffocation était alors le climat normal. Je passe sur une séance tragi-comique dans le bureau du préfet de l'Athénée d'Anvers qui nous avait convoqués à quelques-uns parce que nous avions eu l'audace de faire paraître une petite Gazette littéraire mensuelle qui s'appelait l'*Élan*. J'y avais publié un poème destiné à être lu à une fête de Charité, sur l'incendie d'une fabrique de bougies. C'est tout au plus si le brave homme ne me traita pas d'incendiaire moi-même. Et s'il ne nous promit pas l'échafaud, il leva la séance en déclarant qu'il aviserait nos parents sur la gravité de notre cas.

En 1894 s'ouvrirent pour moi les portes de l'U. L. B. Quel changement d'atmosphère, quel recul de l'horizon ! J'y fis aussitôt la connaissance d'Henri Vandeputte et de Georges Rency et, en moins d'un mois, je fus non seulement au courant de l'actualité littéraire la plus brillante mais j'avais l'illusion d'y être plongé moi-même tout entier. Au cours de littérature nous organisions des chahuts monstres en l'honneur du professeur Herman Pergameni qui récitait *Antoine et Cléopâtre* de José Maria de Hérédia, mais dans nos caucus nous ne discussions que de la grande réforme du vers libre et des théories instrumentistes de René Ghil.

C'était en effet à l'époque du grand schisme qui s'était produit dans la poésie française et qui n'a plus aujourd'hui qu'une valeur historique. Mais ce schisme, en Belgique, on l'a vécu intensément. Il fut cause de la scission qui se produisit à la *Jeune Belgique*. Oserai-je dire qu'il fut introduit par notre petit groupe fort turbulent. Vandeputte, Rency, André Ruyters et Arthur Toisoul avaient fondé une petite revue : l'*Art Jeune*, qui était à la pointe de la réforme. Vandeputte en était le plus enthousiaste. C'était un garçon d'allure assez pesante, de physionomie carrée et à l'œil vif. Il était comme tout pétri de levain révolu-

tionnaire et il pratiquait un panthéisme, voire un unanimité exubérant. Rien ne prédisait alors que notre confrère trop tôt disparu, Georges Rency dût un jour mener sous sa houlette bienveillante le troupeau discipliné d'écrivains sur lesquels n'a jamais pesé la malédiction d'une mère. Rency s'apprêtait à brandir la férule du professeur et dans ses propos il était tranchant et péremptoire. André Ruyters, lui, était le dandy de la bande. Aussi précieux dans sa personne que dans ses écrits, il portait un grand plastron de velours violet d'où émergeait un visage malicieux au sourire énigmatique.

Il nous recevait dans un petit appartement aménagé au goût moderne, en compagnie de sa femme qui était très belle et très blonde. Et nous avions pour lui la considération qui se devait à un ami d'André Gide. Arthur Toisoul, enfin, était un garçon maigre au teint chlorotique des tuberculeux. Il était l'auteur d'un poème : *Opora*, où il célébrait à sa façon l'argile idéale, ô merveille. Il transportait dans ses cartons un gros manuscrit. Quand on lui demandait des nouvelles au sujet de sa publication, il répondait : « O ! non, ça casserait trop de choses ».

L'*Art Jeune* était vraiment le type de la petite revue d'avant-garde. Elle était intransigeante et tapageuse. J'aurais peut-être dû la consulter à l'occasion de cette communication. J'ai eu peur qu'entre mes doigts elle s'effrite comme un peu de cendre et j'ai voulu en retenir ce qu'elle est restée pour moi, un bouquet cueilli au matin. J'y avais publié des proses et des vers. La générosité paternelle m'avait permis de réunir ces derniers en une plaquette. Car il n'était pas question alors de subsides à l'édition. J'étais tout fier d'avoir été moqué par le journal *La Chronique* et surtout d'en avoir vendu un exemplaire. Quelques années plus tard, à la mort de mon père, je devais la retrouver dans un tiroir...

Je vous disais que l'*Art Jeune* avait prélué à la brouille qui s'était produite au sein de la rédaction de la *Jeune Belgique*. Je n'ai guère connu celle-ci qu'à son déclin, Max Waller qui en était l'animateur avait disparu. Quand s'opéra le grand exode vers le *Coq Rouge*, il restait toujours les trois mousquetaires Giraud, Gilkin et Valère-Gille, mais il n'y avait plus d'Artagnan. Des trois, Giraud était le plus combatif. Il poursuivait de ses traits acérés

ce pauvre Verhaeren jusque dans ses chroniques de l'*Étoile Belge*. Quant à l'équipe de l'*Art Jeune* elle passa avec armes et bagages à la nouvelle revue dont la couverture s'illustrait du coq rouge, synthèse de l'incendie que les vindicatifs paysans de la Campine font flamber sur les toits et qui avait fourni le sujet d'un conte à Georges Eekhoud.

C'est alors que j'appris à connaître ce dernier. Il était sec comme un coup de trique. Il avait les traits anguleux, le nez à moitié cassé et donnait l'impression d'un grognon. Il était d'un anti-conformisme agressif mais généreux, et dans son style, rocailleux comme son aspect, transpirait une ferveur qu'il s'efforçait de nous faire partager. Verhaeren, évidemment, nous enthousiasmait et aussi Charles Van Lerberghe. Je ne vous cite que quelques rares noms de l'admirable pléiade de cette période de combat. Ils sont dans toutes les mémoires. Je devrais cependant nommer Albert Mockel si fier et un peu tarabiscoté, dandy lui aussi et qui me félicita un jour sur les tiges en daim parfaites de mes souliers. Fernand Severin, bucolique et classique attardé, plutôt ronchonneur, tournait le dos à toutes nos impertinences.

Quelqu'un qui s'en réjouissait au contraire, c'était Max Elskamp. J'ai eu déjà l'occasion de dire que son œuvre avait créé autour de lui la légende d'un personnage retranché du commun, inaccessible et lointain. Il est vrai qu'il avait la phobie des déplacements. Son horizon géographique se bornait à une promenade qui le ramenait du port à l'hôtel du boulevard Léopold, depuis l'avenue de Belgique, où il habitait avec son père. Mais dès qu'on avait franchi la haute porte de cette demeure de riche bourgeois, on trouvait l'accueil le plus ouvert et le plus chaleureux. Max mettait tout de suite à l'aise ses hôtes par son ton enjoué, sa cordialité communicative. Il ne leur laissait rien soupçonner de cette barrière qu'il n'ouvrait que devant de rares intimes et derrière laquelle il enfermait sa véritable personnalité.

Je me souviens avoir déjeuné chez lui avec Albert Giraud. le temps était déjà assez loin où celui-ci avait lancé au poète du *Dominical* quelques-uns des traits les plus acérés de son carquois, Elskamp avait dû beaucoup en souffrir car il était très sensible. Aussi je n'étais pas sans appréhension. Mais les choses se passèrent le mieux du monde. Giraud avait amené avec lui le jeune Sylvain

Bonmariage, fils d'un docteur bruxellois, dont les débuts tapageurs préludaient à une carrière littéraire assez équivoque. Il vient encore de publier sur Colette un livre au moins indiscret sur lequel la critique a bien fait de jeter le manteau de Noë. Ni Max ni moi ne nous offusquâmes des propos ambitieux de cet émule de Julien Sorel que Giraud accueillait avec de petits gloussements ironiques, les soulignant parfois d'une réplique à sa façon. Mais il y avait dans le caractère d'Elskamp un côté funambulesque, mystificateur qui préservait efficacement son être intime des fâcheux. Au surplus l'intermède Giraud-Elskamp n'était piquant à rappeler que parce qu'il mettait au rapport deux hommes que leur nature et leurs goûts éloignaient autant que possible l'un de l'autre.

J'ai été quelquefois le commensal de Camille Lemonnier. Il habitait alors rue du Lac et je le verrai toujours à son écritoire, une sorte de lutrin où il travaillait debout, le quittant pour arpen-ter la chambre à grands pas, puis y revenant, maculant le papier de petites taches d'encre qui simulaient une écriture. Quelle allure il avait avec ses cheveux blonds qui bouclaient sur son front bas, tétu, le large cordon noir de son binocle barrant sa grosse moustache, sa voix qui roulait en ondes sonores et tout entier comme façonné par le prestige de son œuvre. Plus que celle-ci, c'était son auteur que nous vénérions, le père, l'ancêtre, le maréchal des lettres, comme nous l'appelions, d'autres disaient le connétable.

On faisait appel à lui dans les grandes circonstances. C'est ainsi que Georges Virrès, qui sans être son fils spirituel lui ressemblait par quelque côté dans son physique comme dans son art, l'avait invité à présider une grande fête dans son fief de Lummen en l'honneur d'un chêne millénaire. On pense combien Lemonnier prit son rôle de druide au sérieux. N'étaient-ce pas deux chênes qui allaient se confronter ? Lemonnier se lança dans une prosopopée magnifique sur quoi un paysan me tirant par la manche me dit à l'oreille : « L'arbre ne répondra tout de même pas ».

Mais à cette époque, notre naturisme était encore assez fort pour nous convaincre que les arbres parlaient. Par contre nous tournicns résolument le dos au naturalisme. Nous étions symbo-

listes à tous crins. Nous admirions Mallarmé, Rimbaud dont le mythe commençait à naître et nous discussions à perte de vue sur les mérites comparés de Francis Viélé-Griffin, Henri de Régnier, Stuart Merrill, Gustave Kahn. Les deux premiers avaient nos préférences parce que le Viélé-Griffin du *Diptyque*, avec ses deux nobles poèmes, le *Porcher* et *Eurythmie*, l'Henri de Régnier de *Tel qu'en Songe* nous apparaissaient comme les plus authentiques représentants de la révolution poétique du vers libre. Viélé-Griffin qui collaborait à la *Wallonie* comptait de solides amitiés en Belgique. Il était l'un des premiers de cette pléiade d'Américains natifs qui écrivent en français. Grand, les traits médullaires, il n'avait qu'à paraître pour détruire cette légende qui dénie à ses compatriotes la qualité de gentleman. Henri de Régnier, authentique gentilhomme, demeurait plus distant. Il était tout entier dans son monocle et ses fines moustaches tombantes. Léon Daudet en a tracé un portrait féroce. Il l'appelait le pendu dépendu. Charles Louis Philippe, Paul Fort, Francis Jammes nous étaient plus familiers. Ce dernier portait une grande barbe sans que rien cependant dans son allure n'annonçait le patriarche d'Orthez qu'il allait devenir plus tard. Avec un petit groupe d'amis nous nous étions côtisés pour lui faire donner une conférence dans les salons du Grand Hôtel d'Anvers. La date fixée étant un premier avril, personne n'était venu dans la croyance qu'il s'agissait d'une fumisterie, sauf Louis Franck, qui, lui, ne plaisantait jamais. Néanmoins Jammes se déclara enchanté disant qu'avec ses argents il irait à Amsterdam d'où il comptait rapporter un perroquet.

Vous parlerais-je de Laurent Tailhade que j'ai vu souvent chez la poétesse, Madame Emma Lambotte dont il était l'hôte. Estropié de la main droite à la suite d'un duel avec Maurice Barrès, privé de l'usage d'un œil après l'attentat anarchiste à la bombe au restaurant Foyot, l'auteur d'*A travers les groins* réservait pour le privé ses vitupérations étincelantes qu'il refusait désormais d'insérer dans ses écrits, incapable qu'il était de donner aux offensés satisfaction par les armes. Une contrainte qui l'honore mais qui provoquait en lui des crises de colère épouvantables.

Revenons à nos revues.

Le *Coq Rouge* n'eut qu'une durée assez éphémère. Cependant la *Jeune Belgique* persistait dans son agonie avec, à son chevet, ses deux directeurs Robert Sand et François de Croisset. Devenue Vieille Belgique, elle était toujours capable d'un coup de griffe si bien qu'un jour Maurice des Ombiaux réussit à me persuader d'envoyer mes témoins à Robert Sand.

Cette sottise affaire n'eut pas de suite. Heureusement, car je ne faisais pas encore d'escrime en ce temps là ! François de Croisset, qui s'appelait alors Franz Wiener, inscrit à l'Université, ne faisait que de rares apparitions aux cours. Il avait une tête de bellâtre inspiré, l'air dédaigneux et un joli mouvement du menton. Le veston bien cintré, le carcan du faux col de l'époque et l'échafaudage d'une somptueuse cravate maintenue par une grosse perle, complétaient le personnage. On sait comment, avec dans ses bagages son recueil de vers : *Les Nuits de Quinze Ans* et une lettre de recommandation de son oncle, le sénateur, à Clémenteau — on était alors en pleine affaire Dreyfus — il alla à Paris conquérir des lettres de noblesses qu'il réussit à convertir en quartiers.

Il y avait alors deux revues pour gens assis et sérieux, la *Revue Générale* de droite qui tenait ici la place de la *Revue des Deux Mondes*, et la *Revue de Belgique*, de gauche qui correspondait à la *Revue de Paris*. La *Revue de Belgique* était carrément hostile à tout ce qui fleurait la littérature. Pour en forcer l'entrée, je dûs lui envoyer un pesant article sur le désarmement. Au contraire la *Revue Générale* accueillait d'autant plus complaisamment les feuilletons littéraires qu'ils étaient signés Eugène Gilbert du nom de son directeur. Lettré averti, critique sagace, il exerça une influence indéniable. On pouvait constater que ce sont alors les revues d'inspiration catholique qui offrent surtout un exutoire à la littérature d'avant garde. Cela tient peut-être à ce que la littérature canalise aisément des goûts de non conformisme et même des sentiments de révolte qui seraient impensables ailleurs. S'il fallait des narines d'inquisiteur pour flairer une odeur de roussi chez *Durendal* ou le *Spectateur Catholique*, la *Lutte*, emportée par un zèle à l'orthodoxie au moins douteuse,

apportait toujours de nouveaux fagots aux bûchers où elle faisait monter pêle-mêle les mauvais poètes et les apostats. Tous, sans doute, vous avez connu Georges Ramaeckers qui la dirigeait. Avec lui a disparu le dernier bohème de lettres. Le poète du *Chant des Trois Règnes* pratiquait un angélisme ingénu mêlé d'astuce, le tout enrobé dans des propos péremptoires et définitifs. Son maître à penser était Léon Bloy dont il partageait les vertus, à l'ingratitude près. Il avait réussi à faire de la *Lutte* un petit cénacle qui se réunissait tous les huit jours au *Ravenstein* et où ceux d'en face étaient cordialement admis. Parfois un aîné présidait les débats comme par exemple le baron Prosper de Hauleville, éminent journaliste, ventripotant, grand seigneur un peu blasé, mais heureux de se trouver parmi cette jeunesse ardente dont les propos outranciers l'amusaient visiblement. Parfois, il y apparaissait un personnage que je jugeai inquiétant à cause de ses airs mystérieux, de sa parole rare, de sa réserve pleine de sous-entendus : Pol Demade. On savait qu'il était médecin aliéniste, on ne disait pas encore psychiatre, ce qui ne l'empêchait pas d'être entouré d'une sorte d'atmosphère d'aura qui nous glaçait. On ne l'admirait que d'autant plus pour avoir écrit *Une Ame princesse* en réponse à l'*Ennemi des Lois* de Barrès et d'avoir publié les *Contes Inquiets*, directement inspirés de Villiers de l'Isle-Adam et de Barbey d'Aurevilly, le Fils et le Saint Esprit d'une Trinité dont aux yeux du cénacle Léon Bloy était Dieu le Père. On voyait aussi à ces réunions Paul Crockaert, glâbre et secret, porteur d'une serviette qui préfigurait son portefeuille ministériel et il s'y glissait encore à pas feutrés un personnage tout menu, au profil anguleux et très fin, qui vous plombait de ses grands yeux fixes comme s'il fracturait le plus secret de votre conscience, Maurice Dullaert. On se murmurait à l'oreille qu'il était directeur général de la Justice et qu'il n'aurait pas hésité à manier de ses propres mains le glaive de la loi dont on lui avait confié le dépôt.

Comme directeur de la *Lutte*, Ramaeckers connut deux jours de gloire. Ce furent ceux consacrés au Congrès sur l'Art qu'il avait organisé au Palais des Académies. Partisans et adversaires de l'Art pour Dieu, de l'Art pour l'Art, de l'Art social y furent aux prises d'une façon passionnée et parfois scandaleuse. Je n'en

retiendrai que l'intervention de Mécislas Golberg dont l'effroyable laideur s'illuminait d'une sorte de sublime aux vagues de l'éloquence la plus pathétique qui m'ait jamais poigné la gorge. Une fureur et une lamentation messianiques où les douze grands prophètes d'Israël s'étaient donné rendez-vous à la fois. Restons sur ce coup de tonnerre frappant la cime du Sinaï. La littérature allait bientôt s'orienter vers un règne qui, à son avènement, avait proclamé que les valeurs spirituelles fécondent la prospérité d'une nation. Le baron Descamp-David, devenu titulaire d'un ministère rebaptisé pour lui ministère des Sciences et des Arts, se vit octroyer un prix de dix mille francs pour une tragédie *Africa*, jouée à la distribution des prix du collège de Melle, ce qui mettait le vers à huit francs, c'est-à-dire à plus de trois cents francs de notre monnaie.

Il fut décidé qu'au moins deux croix dans nos ordres nationaux seraient réservés à nos écrivains. Th. A. Rouvez, régionaliste embroussaillé et verbeux, ancien rédacteur en chef de la *Métropole*, promu directeur des lettres, se fit commis voyageur en littérature. Cinq villes, dont Bruxelles et Anvers, s'engagèrent à organiser chacune cinq conférences littéraires à faire prononcer par nos écrivains les plus réputés. La première, celle de Verhaeren à l'hôtel de Ville de Bruxelles fut un triomphe et il fallut établir des barrages Grand'Place. Il m'échut de recevoir Mademoiselle Marguerite Van de Wiele à l'hôtel de Ville d'Anvers, vous savez bien cette dame que rabroua Max Waller en lui disant : « Tenez vous droite Mademoiselle » ! Je n'ai jamais vu trembler une femme comme cela. J'eus aussi à introduire auprès du public Ivan Gilkin. J'eus la facheuse idée de dire que j'allais parler de lui puisque sa modestie l'empêcherait de le faire lui-même. Il débuta moitié fige, moitié raisin, en déclarant qu'à son regret il ne serait question que de lui. C'est vrai, comme vient encore de l'écrire François Mauriac, que pour parler de choses qu'il connaît l'écrivain ne parle vraiment bien que de soi.

Je noterai seulement qu'en marge de ces manifestations publicitaires d'une littérature qui commençait à se griser de l'alcool suspect de la consécration officielle, la littérature se cristallisa autour de deux revues qui connurent une certaine vogue mais non la durée. L'une, *Antée*, était animée par un curieux person-

nage, mystérieux et lunaire, Christian Beck. Il était l'inventeur d'une doctrine dont le nom suffisamment allusif suffit à définir la substance, l'antéisme. Pour lui donner plus de poids, Beck qui se plaisait aux travestissements s'était affublé du pseudonyme de Joseph Bossi, sous lequel, d'ailleurs, dans des chroniques étincelantes, on n'avait aucune peine à décèler sa véritable personnalité. L'autre revue s'appelait *Le Masque*, moins engagée dans un système, elle était d'une très haute tenue. Pour rester conformes à une vieille tradition, ses collaborateurs se réunissaient au café à date et à heures fixes. Leur choix s'était porté sur le *Sésino*, là même où les *Jeune Belgique* tenaient leurs caucus.

J'y rencontrai encore Giraud et Louis Dumont-Wilden auquel on refaisait parfois la vieille plaisanterie : « Dumont, prête-nous une idée générale », et j'y refis la connaissance de Georges Marlow, que j'avais approché à l'Université lors de la publication de *l'Ame en Exil*. Depuis, comme Valéry avant la publication de la *Jeune Parque*, dans un silence qui devait durer près de vingt ans, Marlow murissait un poème : *Hélène*, qui est l'honneur de notre littérature. On peut dire qu'avec *Le Masque* fut close dans notre pays la série des revues qui ambitionnaient par dessus tout de servir la cause des lettres. Nous sommes à ce tournant de l'histoire où sous la pression des événements, l'écrivain devient forcément un engagé. Quant au sort des cafés littéraires il suit celui des livres et on vit une banque s'installer au *Sésino*.

Bientôt un demi-siècle aura passé sur tout cela. Ce n'est qu'à l'abri de ce recul que ces vagabondages à travers mes années de jeunesse acquièrent un sens. Aussi je ne veux plus longtemps abuser de votre bienveillante attention. Je vous en remercie cordialement.

Les « Variantes » de Mockel

(quelques exemples inédits).

L'Académie s'est rendue acquéreur à la vente de livres et de documents organisée par l'expert Van Der Perre, d'un certain nombre de lettres écrites à ou adressées par Albert Mockel et qui, d'ailleurs, proviennent du « fonds Mockel ». Ils en avaient été distraits pour être joints à la vente de sa bibliothèque, lors de l'installation de notre confrère à Bruxelles.

Les lettres de Mockel portent des dates les plus disparates et sont adressées en des occasions diverses — à ses yeux toujours empreintes, même les plus futiles, d'une certaine complication. Les destinataires en sont Iwan Gilkin, Georges Marlow, le docteur Dujardin, Maurice Wilmotte, un monsieur Boès, directeur ou rédacteur en chef de la revue *La Plume*, paraissant à Paris.

Il y a aussi plusieurs textes manuscrits mais non originaux ou inédits. Ils ne sont pas toujours conformes à la version dernière, telle qu'elle a pu figurer dans les œuvres imprimées de Mockel. On sait que des retouches, des repentirs et des hésitations rendront difficile l'établissement de textes définitifs quand, selon le vœu du poète, l'Académie donnera une réédition de son œuvre. Voici, pour en juger, l'indication relative à un poème de *Clartés* dont l'origine remonte à un hommage manuscrit à Mallarmé, auquel Mockel avait participé quand l'auteur de *Après-midi d'un Faune* fut élu prince des poètes. Le docteur Dujardin, bibliophile et numismate, avait demandé à Mockel, auquel il avait prodigué des soins, un texte écrit de sa main.

Voici la lettre qui en accompagne l'envoi :

20 avril 1943.

Vous avez bien voulu me demander copie de la pièce de vers qui me représentait dans l'album collectif offert à Mallarmé en

1895. Je n'ai pu retrouver la version originale de ce poème. Mais une version remaniée figure dans la première édition de Clartés (*Mercur de France*, 1901), où elle est assez fâcheusement intitulée « Fleur de verre ». (Comment ai-je pu choisir aussi bêtement le mot « verre » qui évoque immédiatement un article de bazar ?) Cette version je la transcris pour vous en lui restituant le titre et l'épigraphe du texte primitif. Vous la trouverez sous ce pli. L'édition in-4^o de Clartés (celle de *l'Oiseau Bleu*, Bruxelles 1928) contient une version plus largement remaniée, sous un titre nouveau « Ame de Cristal », qui en indique mieux la signification. Mais je n'ai pu tant faire que cette pièce ne demeure obscure par sa complexité et par une subtilité sans doute excessive.

Or, ce qu'elle tente d'évoquer musicalement, c'est précisément l'excès d'un scrupule subtil : celui d'une âme délicate et fière qui répugne à s'extérioriser dans l'œuvre ; et c'est la noblesse et le péril d'une solitude qui se consume en son silence. L'allusion à Mallarmé est donc à peine voilée.

Lorsque je composai mon poème, j'ignorais évidemment la « crise de Tournon » — elle ne nous a été révélée que récemment par Mondor ; — mais que je l'aie ou non pressentie dans les nobles entretiens du mardi, ces vers se trouvent former une sorte de développement lyrique sur le thème de cette tragédie mentale. La fleur de cristal demeure étrangère à la vie extérieure. Vierge de l'éloquente parure de couleur, elle isole ses lignes pures dans la limpidité de la lumière. Mais le poète ne peut se retrancher à jamais du monde et de la vie ; la Flamme qui l'anime le contraint à chanter. Fille de la Flamme, la fleur de cristal reçoit de l'aurore un vêtement diapré ; elle chante de toutes les couleurs de celle-ci.

Tout cela est bien subtil sans doute. Cette assimilation de la couleur à la parole prête à la discussion. Mais Dante, en son Enfer, parle d'un lieu « muet de toute lumière ». J'ai cru pouvoir, après lui, évoquer un cristal « muet de toute couleur ».

A vous, mon cher docteur et ami, en toute communion spirituelle.

Albert Mockel.

J'ai cru bien faire de reproduire ici le texte de cette première version du poème.

VERRERIE.

... d'une verrerie éphémère
Stéphane Mallarmé.

Globe éphémère, brille immobile
qu'une onde invisible simule...
Songe d'une âme translucide !

Fleur incolore, fragile et nue,
un réseau de reflets est toute ta parure,
fugitive comme un sourire.

Irréelle corolle, qu'une ligne, d'aventure
a tracée,
en joueuse de courbes, de clartés frêles,
aux caprices du jour ingénu comme elle,
entrelacée,

voici que toute aérienne
ta tige, doucement qui s'incline, ondule,
et d'elle, en détours, le calice érige
sa limpidité de lumière.

Fuyant délice de tes contours
où s'éternise ma songerie !
Es-tu grandie, fleur hyaline, un jour
pâle, — ou parmi les roses des mensongers parterres
que visitent les yeux errants de la lune,
quand Lazuli, la fée écouteuse des brises
éparpille, voluptueuse,
toutes les boucles de sa chevelure,
touche de ses talons légers les graminées
et suscite à ses pieds de reine, sur le sol,
les bouquets irrorés que le matin dévore ?

Ou plutôt n'es-tu pas la fille de la Flamme ?
n'as-tu pas fait jaillir ton calice de feu
d'une libre flamme vers Dieu,
quand revivait en elle au sursaut de la mort
l'âme ardente des bois pénétrés de soleil ?
Son souvenir te suit comme un ange vermeil,

il s'élève du fond de ton silence, il plane
 en un reflet brûlant qui le révèle ;
 mais sans épanouir le vol qui veut éclore,
 doucement, lentement il s'endort,
 captif d'un rêve diaphane
 comme un ange attristé entre ses hautes ailes.

Pâle princesse des solitudes
 éprise d'un vœu trop subtil !
 Quand, sous la haute clameur de l'azur,
 le cri du sang, les ors menteurs
 ou le retentissant abîme des flots virides,
 — saphir, rubis, topaze et l'émeraude,
 resplendissent les jeux chanteurs des pierreries,
 toi, par dédain, du royaume exilée
 où l'arc d'Iris touche les cieux,
 tu ériges d'un songe incolore ta tige
 aux silencieuses clartés.

Oh ! splendeur de ta nudité
 telle jaillie, éblouissante
 en sa translucide beauté !

Mille images sur toi sont passées
 que tes yeux reclos n'ont pas vues.
 Comme sur une onde qui fuit et s'efface
 elles glissaient, sur toi dessinées,
 et ne t'ont pas laissé leur trace ;
 car c'est en vain qu'elles étaient venues,
 et nulle d'entre elles, jamais, n'a connu
 le mystère de ta pensée...

* * *

(Silence ! encore silence !
 la lumière est errante aux cieux...)

La brise est suspendue, pareille aux confidences
 trop pures, dont l'aile
 hésite et pose son vol
 qui tremble sur les lèvres ;

*et, des secrets lointains de la flamme natale,
 une voix se révèle et murmure un aveu
 dont frémit la fragile bouche de cristal.)*
*« Oh douleur ! oh douleur de la haute Parole
 qui flotterait, captive inerte des échos
 errante au gré du vent frivole !
 Voix de lumière, onde de flamme
 de monts en monts répercutée, de flots en flots,
 chaque fois déchirée où sa force résonne,
 — flamme après flamme, onde sur onde, son par son,
 éteindre lentement cette âme qui rayonne
 et se rêvait égale au météore en feu
 qui périt en un cri de gloire aux pieds de Dieu !... »*
*Parle ! parle, ô Silencieuse !
 la lumière est errante aux cieux.
 Et regarde : la vie autour de toi mouvante
 multiplie en reflets de flammes la couronne
 dont brille la victorieuse aurore.*
*Car voici réginal soudain, de pourpre et d'or,
 l'apparat que ton rêve, en dédaigneux, néglige ?
 l'orient ébloui d'impérieux prestiges
 à ton geste immobile a noué sa parure,
 et, d'un penser désert toi-même suscitée,
 souriante aux scintils épars en diaprures
 qui vêtent ton léger fantôme d'harmonie,
 ta lèvre taciturne au Verbe communie
 sous la triomphale clarté.*

Albert Mockel.

On jugera mieux du remaniement apporté à cette version par la reproduction intégrale du texte publié dans le recueil édité à l'Oiseau Bleu.

AME DE CRISTAL.

Rompre le silence...

*Globe éphémère, bulle immobile
 qu'une onde invisible simule,
 une idéale rose éclot de la lumière,
 et le premier rayon l'éveille tout entière.*

Un réseau de reflets est l'unique parure
de cette semblance de fleur :
corolle de cristal, aérienne épure
insonore du chant diapré des couleurs.

Royauté de la Forme nue !
Grâce irréelle d'une Ligne qui sinue,
ainsi tracée,
aux jeux de l'aube légers comme elle
entrelacée ;

grêle prodige, frêle merveille
d'un libre élan parmi la clarté
une tige s'incline, ondule,
et d'elle, le calice érige
sa divine limpidité.

Cristal d'une âme solitaire,
tout le ciel n'est-il pas dans ton orbe crédule ?

Pâle, parmi les lys des mensongers parterres
que visitent les yeux errants de la lune,
es-tu le songe épars qui s'irise,
quand Morgane, la fée des surprises,
danse, danse jusqu'à l'aurore,
et, des boucles de sa chevelure,
éparpille aux rondes des brises
les bouquets de rosée que le matin déflore ?

Que dis-je ! N'es-tu pas la fille de la Flamme ?
N'as-tu pas fait jaillir ta corolle de feu
d'une libre flamme vers Dieu,
tandis que renaissait en elle, dans la mort,
l'âme ardente des bois dérobée au soleil ?

Oh fière splendeur de la Flamme !
Son souvenir te suit comme un ange vermeil.
Il s'élève du fond de ton silence, il plane
en un reflet pur et brûlant qui le révèle,
et semble hausser tes pétales ;
mais sans épanouir le vol qui veut éclore,
doucement, lentement, il s'endort,

*captif d'un rêve diaphane
comme un ange attristé entre ses hautes ailes.*

*Pâle amante des solitudes
éprise d'un vœu trop subtil!
Quand sous la haute clameur de l'azur,
le cri du sang, les ors menteurs
ou le retentissant abîme des flots virides,
resplendissent les feux chanteurs des pierreries,
toi, par dédain, du royaume exilée
où l'arc d'Iris touche les cieux,
les lèvres à jamais scellées
tu t'ériges du règne incolore où s'épuise
l'orgueil silencieux de la stérilité.*

*(Oh Vérité, calice aux fragiles contours
où la bulle d'une illusion s'éternise !
Oh Volonté, pareille en ses fuyants détours
à cette plume dans la brise...
Quand donc retentira le verbe qui délivre ?)*

*Or, des secrets lointains de la Flamme natale,
est-ce un frémissement qui se réveille et vibre
dans toute l'âme de cristal ?*

*« Oh douleur ! oh douleur de la haute Parole
qui flotterait, captive inerte des échos,
errante au gré du vent frivole !*

*« Voix de lumière, onde de flamme
de monts en monts répercutée, de flots en flots,
chaque fois déchirée où sa force résonne —
flamme après flamme, onde sur onde, son par son,
éteindre lentement cette âme qui rayonne
et se rêvait égale au météore en feu
qui périt en un cri de gloire aux pieds de Dieu ! »*

*Parle, parle, ô Silencieuse !
la lumière est errante aux cieux.
Et regarde : la vie autour de toi mouvante
multiplie en joyaux scintillants la couronne
dont brille la victorieuse aurore.*

*Car voici, réginal soudain de pourpre et d'or,
l'apparat dédaigné que ton rêve néglige.
L'orient d'où surgit l'impérieux prestige
à ton geste immobile a noué sa parure;
et d'un penser désert toi-même suscitée,
souriante aux reflets épars en diaprures
qui vêtent ton léger fantôme d'harmonie,
ta lèvre taciturne au Verbe communie
sous la triomphale clarté.*

* * *

Le petit poème *Avènement* connut un destin analogue. Écrit en hommage à Victor Hugo mais sans intention de le voir publié comme tel, il avait paru dans la revue *La Plume*, dirigée par Boès et avait été repris ensuite par ce dernier pour figurer dans un numéro collectif. Une lettre à Boès, achetée par le docteur Dujardin, indique encore le remaniement qui va s'opérer pour l'édition en volume.

Paris, 9 mars 1902.

Mon cher Boès,

J'ai été heureux de retrouver hier dans la Plume, ces strophes qu'elle avait publiées autrefois.

Sans l'avoir su d'avance, je me trouve ainsi, et grâce à vous, participer à l'hommage que tous nos amis ont rendu à Victor Hugo; — noble et digne hommage en vérité, et qui contraste avec ces fêtes officielles d'où les poètes furent exclus.

Mes vers ont été bien transformés depuis qu'ils furent écrits, et vous les reconnaîtrez mal quand vous les relirez dans mon recueil de poèmes, Clartés. Mais enfin, ils m'ont rendu service : si je n'ai point pénétré dans la maison de fête, mes amis de la Plume ont au moins déposé ma carte de visite sur le plateau d'argent du vestibule.

Je voulais vous en remercier, et m'excuser aussi de n'avoir pas joint une page de vers ou de prose à toutes celles que vous publiez. Mon abstention fut involontaire : les maux de tête n'ont guère chômé pour moi depuis de longues semaines, et, aux heures de répit, je n'étais vraiment pas capable d'écrire.

D'ailleurs qu'aurais-je trouvé à dire ? Mon esprit, je l'avoue, n'était hanté que de banalités. De toutes façons, la Plume n'a pu que gagner à mon silence. — Pourtant j'ai voulu feuilleter les livres de Hugo. J'y ai lu, dans les Voix intérieures :

Ils ont fait de ta gloire, aux carrefours traînée,
Ta plus grande douleur ;

et la réponse d'Olympio :

Je ne regarde point le monde d'ici-bas,
Mais le monde invisible.

Il est bon, il est réconfortant de se répéter ces vers ! car il fallait vraiment que le Poète nous consolât lui-même de ce qu'on nous fit voir en son nom.

Croyez, mon cher Boès, à ma cordialité.

Albert Mockel.

Et voici le texte original d'après le manuscrit du poème, acheté par le docteur Dujardin.

AVÈNEMENT.

hommage à Victor Hugo.

La Foule avait perdu les mots de l'oraison.

*Depuis les monts glacés au creux de nuits sans bornes,
Immense, soulevant en vain ses ondes mornes
De l'horizon toujours vers un autre horizon,*

*Sa grande âme enlacée à la ténèbre molle
Éperdue attendait la soudaine parole
Qui de son vieux néant devait la susciter.*

*Or voici que du fond de son sein taciturne
Elle jette éblouie à la courbe nocturne
Un éclair que ne put en son vol arrêter
Toute l'ombre écroulant sur lui toute sa masse.*

*Car à la cime aiguë encor qu'elle dépasse
Sous la nue où grandie avec l'Orient d'or
S'illumine déjà l'allégresse future,*

*Une forme a dressé sa vivante stature
 Au cercle où le Phénix érige son essor.
 Un chant vibre... ! le tien, Poète magnifique !
 Et connaissant alors en la voix nostalgique
 Le Verbe révélé depuis l'aube des ans,
 La Foule a proféré le secret d'elle-même
 Sous le geste qu'étend vers la voûte suprême
 Ton ombre gigantesque au seuil nouveau des temps.*

Albert Mockel.

Reportons-nous à l'édition de l'Oiseau Bleu. C'est un texte notablement différent.

AVÈNEMENT.

*La foule avait perdu les mots de l'Oraison.
 Comme une mer aveugle errante aux nuits sans bornes,
 Livide, soulevant en vain ses vagues mornes
 De l'horizon toujours vers un autre horizon,
 Son âme que le vent des ténèbres affole
 Éperdue attendait l'héroïque parole
 Qui de son vieux néant la devait susciter.
 Or voici que du fond de son sein taciturne
 Elle jette, en un cri vers la courbe nocturne,
 Un éclair que ne put en son vol arrêter
 Toute l'ombre écroulant sur lui toute sa masse.
 Car à la cime aiguë encor qu'elle dépasse,
 Sous la nue où, jaillie avec l'orient d'or,
 S'illumine déjà l'allégresse future,
 Un homme a lentement sommé de sa stature
 Les monts que le Phénix effleure en son essor.
 Un chant vibre : le tien, Prophète magnifique !
 Et la foule, écoutant sous la voix nostalgique
 Le verbe irrévélé depuis l'aube des ans,
 Reconnaît, proféré, le secret d'elle-même,
 Quand ton geste très haut balayant le blasphème
 A déployé son ombre au seuil nouveau des temps.*

* * *

Enfin le meilleur poème de *Clartés* : *Mai juvénile* n'est certainement pas resté semblable à celui qui fut écrit originalement et publié en 1901, tandis que Mockel séjournait en Italie avec Charles Van Lerberghe. C'est à la mémoire de ce dernier que Mockel le consacra dans l'édition de 1928 car, dit-il dans une note, « il (Van Lerberghe) se plut à retrouver dans *Mai Juvénile* sa propre image opposée à la mienne ».

Vois, disait-il — Écoute, disais-je.

Dans ce poème à deux il y a un tiers participant, un silencieux. On a voulu y reconnaître Verhaeren, qui reçoit dans le poème liminaire de *Clartés* une dédicace enflammée. Ne serait-ce pas plutôt Fernand Severin, reconnaissable à son silence et à l'expression élégiaque de son amour pour la nature ?

Précisément le lot acheté par l'Académie nous a donné l'occasion de lire la lettre importante de Severin adressée à Mockel après avoir reçu le volume de *Clartés* et dont nous n'avons pu faire état dans notre ouvrage : *Charles Van Lerberghe et ses amis*.

Donnons-la donc ici :

... Je te suis d'autant plus reconnaissant de m'avoir envoyé Clartés, mon cher Albert, que, comme tu as pu le remarquer plus d'une fois, je ne suis pas tout à fait le lecteur que réclament tes œuvres. Dans ces conditions l'envoi de ton livre est surtout un témoignage d'amitié, si je ne me trompe.

Je l'ai cependant lu, ton recueil, et ç'a été pour moi une agréable surprise de constater que, souvent, je le comprenais, l'admirais et l'aimais. A coup sûr, bien des choses m'échappent, et le rythme de cette poésie me reste trop souvent lettre close ; certaines choses me choquent aussi. Mais je crois inutile de m'étendre là-dessus, car il est probable que nous ne nous comprendrions pas. J'aime mieux te dire ce qui m'a plu que ce qui m'a déplu, dans ton livre.

D'abord c'est cette évolution qui s'affirme, peu à peu, de cette artificielle Fleur de verre à Mai fraternel. Il semble que tu arrives à une conception plus saine, plus vivante, plus humaine, de la poésie, ou, plutôt, de son objet. Car à mes yeux l'expression garde malgré tout quelque chose de factice et de composé, et je voudrais plus de spontanéité, de simplicité, de naturel... Ces mots sont

bien pédantesques et vulgaires, n'est-ce pas ? N'importe, les choses qu'ils représentent ne le sont pas.

Il n'y a pas de raison, selon moi, pour qu'un vers soit plus compliqué et moins intelligible que le simple cri d'un homme qui se plaint. Et c'est même la mission du poète, de les chercher ces cris de nature où se révèle ingénument, spontanément, sans que l'art laisse voir, le fond d'une âme ou d'un cœur. « Un vers n'est vraiment beau que s'il semble n'avoir pas été fait exprès ».

Mais je trouve des choses exquisés parmi ces poèmes raffinés. Le lied de l'eau courante, par exemple, me charme souvent avec des vers comme ceux-ci :

L'âme qui te mirait, je l'ai déjà perdue
Et mes yeux refermés ne se rappellent rien...

Et l'ensemble est singulièrement cristallin, onduleux, fluide, avec des mièvreries et des caprices qui, ici, ne détonnent pas. Et la fin du poème a de la majesté. J'aime bien aussi Ange, qui est peut-être le meilleur poème du volume. Ici j'admire absolument ; et presque tout serait à citer. La solennelle simplicité des vers, le calme mystérieux de toute la scène, que termine soudain un si saisissant coup d'aile, ces vers qui se répètent d'une façon fatidique (un ange ici s'est endormi), tout cela est vraiment très beau et a été pour moi une révélation.

A propos, sais-tu que ce poème a été dit dernièrement à Liège, à la première séance du Cercle littéraire de Wallonie. J'étais là ; la jeune fille qui a lu ces vers s'en est tirée à son honneur, et au tien.

J'aime aussi l'Homme à la lyre, quoique les deux premiers tiers m'en déplaisent parfois. Je l'aime parce que le thème en est général et humain, et que la dernière partie en est très noble.

En voilà assez, mon cher Albert, pour te prouver que j'aime et comprends souvent ta poésie, si étrangère qu'elle puisse m'être parfois.

Je te remercie encore de m'avoir envoyé ton livre et suis bien cordialement à toi.

Fernand Séverin.
Lundi soir.

Une fois de plus nous constatons l'importance de Mockel comme lien et comme animateur, à une époque où la poésie en Belgique devenait vraiment créatrice.

Henri DAVIGNON.

Chronique.

Le Fonds National de la Littérature (1)

Le Fonds National de la Littérature a été créé par la loi du 18 août 1947. En fait, il fonctionne depuis sept ans. Il intéressera sans doute nos écrivains de se voir présenter un petit bilan de ce septennat. Suivant l'article 1^{er} de la loi de 1947, la mission générale du Fonds est de « donner, sous toutes ses formes, une aide aux écrivains et aux lettres » de Belgique, soit d'expression néerlandaise, soit d'expression française.

L'administration du Fonds a été confiée, à nos deux Académies de langue et de littérature, chacune d'elles adoptant pour sa part, la politique qu'elle juge la meilleure et qui, en fait, diffère d'une Académie à l'autre.

Quelle politique a suivie jusqu'à présent l'Académie de langue et de littérature françaises ?

En ordre principal, elle accorde des subsides destinés à permettre l'édition d'œuvres littéraires : recueil de poèmes, romans ou essais.

Les manuscrits doivent être envoyés au secrétariat du Fonds National de la Littérature qui a son siège à l'Académie.

Pour l'examen de ces manuscrits, l'Académie a constitué une Commission consultative qui comprend à l'heure actuelle dix membres, soit cinq académiciens et cinq écrivains choisis en dehors de l'Académie.

Pour chaque manuscrit, trois rapporteurs sont désignés parmi ces dix membres.

Disons immédiatement — et le fait vaut d'être souligné — que chacun des trois rapports établis indépendamment l'un de l'autre, comporte, à l'ordinaire, non une appréciation superficielle, mais une analyse approfondie, fond et forme, de l'œuvre qui en est l'objet.

Je crois pouvoir assurer qu'il n'y a pas de membres de jurys litté-

(1) Allocution prononcée le 19 mai 1956, à l'I. N. R. par M. Luc HOMMEL Secrétaire perpétuel.

raires qui travaillent avec plus de conscience, plus d'objectivité que les rapporteurs de la Commission du Fonds National de la Littérature.

Ces rapports établis, ils sont soumis à la Commission consultative au cours d'une séance plénière. S'ils sont concordants dans un sens ou dans l'autre, le manuscrit est accueilli ou rejeté. S'il y a désaccord, la Commission se livre à un examen supplémentaire du manuscrit et il arrive qu'elle désigne, pour se départager, un arbitre.

Lorsque le manuscrit est accueilli, il est alors proposé un subside d'édition dont le montant varie suivant le genre et le volume de l'œuvre. C'est à l'Académie, à qui rapport est fait, qu'il appartient ensuite de décider de l'attribution de ce subside.

A quel critère la Commission consultative, et après elle l'Académie, obéissent-elles pour estimer qu'un manuscrit mérite ou non un subside d'édition ?

L'unique critère qui soit appliqué est celui de la valeur littéraire de l'œuvre.

Quant au degré de cette valeur littéraire, la Commission aussi bien que l'Académie ne se cachent pas de l'apprécier sous l'angle de la *sévérité*. Leur exigence vise plus particulièrement le style. C'est un fait — et c'est surtout un mal — que la littérature belge est trop souvent marquée, dans sa forme, au coin de la facilité ou du laisser-aller. Il convient de réagir et de ne pas laisser s'instaurer chez nous ce que l'on pourrait appeler « une littérature d'amateur ».

En appliquant ce critère de la valeur littéraire sûre, le Fonds National de la Littérature a aidé à l'édition d'un certain nombre d'œuvres belges — je citerai des chiffres dans un instant.

Je ne sais si parmi ces œuvres, il existe un ou des chefs-d'œuvre. Ce serait là, d'ailleurs, porter un jugement quelque peu subjectif. Mais je crois pouvoir assurer que plusieurs de ces œuvres — on comprendra qu'une élémentaire discrétion m'interdise de citer des titres et des noms — sont d'une qualité exceptionnelle et ont incontestablement enrichi notre littérature.

Or, sans l'intervention du Fonds National de la Littérature, on peut présumer que la plupart de ces œuvres — compte tenu des difficultés actuelles de l'édition, particulièrement en Belgique — n'auraient pas vu le jour.

Voici, d'ailleurs, un petit aperçu statistique :

Le nombre de manuscrits soumis au Fonds National de 1949 à 1955 s'élève à 285.

Ils se répartissent, d'après leur genre, de la façon suivante :

Recueils de vers	121
Romans	114
Essais	50

De ces 285 manuscrits, 103 ont fait l'objet d'un subside d'édition.

Le montant global des subsides s'établit à 1.030.861 frs.

Précisons encore que le subside accordé à un manuscrit ne couvre jamais le coût entier de l'édition. Ceci non seulement à raison de la dotation relativement modeste dont dispose annuellement le Fonds National, mais parce qu'il convient que l'auteur fasse de son côté, un effort, et plus encore que l'éditeur accomplisse son métier d'éditeur. La facilité est rarement une bonne méthode.

Pendant, l'importance du subside dépend du genre de l'œuvre. Il faut admettre que la poésie est moins « marchande » que le roman ou même l'essai. A peu près la moitié du subside global de 1.030.000 frs est allée à la poésie, ce qui correspond, d'ailleurs, à la place que celle-ci occupe dans la production littéraire belge.

L'intervention du Fonds National se traduit encore dans un autre secteur de notre littérature : celui des revues.

Les revues — petites, moyennes et grandes — sont indispensables à la littérature d'un pays. Même lorsqu'elles ne sont pas d'une tenue littéraire parfaite, elles créent le climat littéraire, elles fomentent le mouvement littéraire, elles forment ce que l'on peut appeler « le terreau littéraire ». Elles favorisent aussi l'éclosion des talents. Tout écrivain est parti d'une petite revue.

Depuis 1951, le Fonds National apporte son aide — une aide annuelle — à un certain nombre de ces revues, dont la vie matérielle est de plus en plus difficile. Leur nombre varie de 10 à 15. Pour la période de 1951 à 1955, l'aide aux revues représente un montant de 530.000 frs. Grâce à ce supplément, la plupart de ces revues parviennent, en tirant bien fort sur le cordon, à nouer les deux bouts,

Le temps me fait défaut pour entrer dans d'autres détails concernant l'activité du Fonds National de la Littérature. Je crois pouvoir conclure que ledit Fonds — compte tenu des moyens mis à sa disposition — a apporté, durant les sept années qui viennent de s'écouler, une aide efficace à notre littérature et qu'il a, au mieux, assuré ce « service des lettres » dont il est chargé.

LUC HOMMEL.

Une avenue Charles Plisnier.

Le dimanche 22 avril 1956, à l'initiative de M. Joseph Bracops, député-bourgmestre et sous les auspices de « l'Association des Amis de Charles Plisnier », une nouvelle avenue a été inaugurée à Anderlecht portant le nom de Charles Plisnier, membre de notre Académie.

La cérémonie s'est déroulée en présence de M. Pierre Vermeylen, Ministre de l'Intérieur, de Madame Charles Plisnier et de son fils. Elle a été suivie d'une séance académique qui s'est tenue à la Maison d'Érasme, et au cours de laquelle des discours ont été prononcés par M. Joseph Bracops, M. Roger Bodart, représentant le Ministre de l'Instruction Publique, M. le Ministre Vermeylen et M. Luc Hommel. On trouvera ci-dessous le texte des deux derniers discours.

Discours de M. Pierre VERMEYLEN Ministre de l'Intérieur.

Je ne sais si je suis ici en qualité officielle.

Je préfère me l'imaginer, pour pouvoir féliciter le bourgmestre BRACOPS de son heureuse initiative, le féliciter à un double titre : mineur et majeur.

Mineur : c'est à une artère nouvelle qu'il a donné un grand nom. Il n'a débaptisé aucune rue, nulle avenue, épargnant aux amis du folklore une peine cruelle et aux habitants de cuisants inconvénients.

Majeur : la commune, dont tout un hameau constitue un fief de la littérature française, se devait de consacrer l'éminent écrivain français qui fut des nôtres. Le bourgmestre s'est heureusement souvenu qu'il était l'un des artisans de cette revue « Marginales », qui publia, en 1947, un numéro d'hommage à Charles Plisnier qu'aucun de ses admirateurs, qu'aucun historien des lettres ne peut ignorer.

L'honneur insigne que l'Association des Amis de Charles Plisnier m'a fait de m'inviter à dire quelques mots aujourd'hui est de ceux qui ne peuvent se refuser.

Heureusement, il en est parmi nous qui analyseront son œuvre avec plus de compétence, qui dissertent de l'homme avec une science moins contestable.

Il est difficile d'ailleurs de décrire quelqu'un que l'on a bien connu lorsque son image s'est dessinée aux yeux de tous, avec l'évidence

d'une œuvre largement accomplie. Je me sens d'autant moins capable de présenter en quelques phrases une synthèse qui, pour être valable, devrait constituer le fait de longues études et de méditations renouvelées, que j'ai relu ces jours-ci, avec une émotion dont je lui suis reconnaissant, le livre par lequel Roger Bodart a installé définitivement notre illustre compatriote dans la galerie des classiques du XX^e siècle et comblé les vœux que vous pourriez exprimer.

Permettez-moi donc de parler comme un simple témoin et de vous dire quelles résonances éveille en moi le souvenir de Charles Plisnier.

Où qu'il fût, Plisnier s'imposait. Il était doué de ce don de présence que l'on reconnaît à certains acteurs. Avant qu'il n'ait dit un mot, ce qui ne pouvait jamais tarder, on savait qu'il n'était pas neutre, que, poussé par un démon intérieur, il devait se prononcer, sans fard et sans aménité, avec même une pointe d'exagération, mais aussi avec une exaltation lyrique qui emportait toujours l'admiration, mais rarement une complète adhésion, un abandon rassuré. Superbe et généreux, comme le lion de Hugo, ses dehors romantiques et sa gouaillerie vengeresse le faisaient soupçonner de n'être qu'un dilettante, alors qu'il se donnait à la cause communiste qu'il avait embrassée avec une ferveur rarement égalée. Fébrile et agressif, avide de sensationnel, il était suspecté de donner la tragédie, ou de se donner la comédie. Cette apparence, que ses meilleurs camarades considéraient comme trompeuse, révélait cependant sa nature véritable, c'était, comme il l'écrira dans *Beauté des Laidés*, « le seul masque possible de son âme ».

Sans doute, il était d'une totale sincérité. Mais d'une sincérité plus profonde que l'adhésion, une sincérité inquiète, en quête d'absolu. Ses explosions et ses humeurs étaient autant de réponses aux inlassables questions de sa conscience ; ses attaques et ses injures autant de pièges pour agripper les protestations d'autrui, pour arracher aux autres leurs secrets, les obliger à se découvrir et à communier avec lui. Il ne savait pas lui-même que l'idéal qui l'appelait, que les buts qu'il poursuivait, le sollicitaient davantage encore pour ce qu'ils supposaient de sacrifices, de révélation de soi, que pour les enjeux problématiques qu'ils mettaient en question.

En 1937, il intitule la préface de *Faux-Passeports*, probablement écrit en 1929 : « Souvenir d'un agitateur ». Il a été cela, pendant neuf ans, un homme tendu tout entier dans l'effort de soulever une tempête salvatrice. Les servitudes matérielles, les servitudes intellectuelles, toutes, il les a admises. Il n'a pu se plier aux disciplines morales de l'action, qui répugnent au chercheur d'absolu. Lorsque le groupe,

lorsque la secte, lorsque le parti, lui ont rendu sa liberté en le chassant, il écrit ces quelques mots qui donnent la clef de sa destinée : « Peut-être n'étais-je pas un vrai communiste ? Peut-être suis-je seulement à la poursuite de l'homme ? ».

Il n'est pas, comme tant d'autres, un communiste déçu, qui se laissera entraîner par la haine ou par le désespoir. C'est un homme abandonné par une grâce, dont il ne reniera jamais la grandeur. La profondeur de son amour, la sûreté de sa connaissance, éclateront lorsque se dérouleront les mystérieux procès de Moscou et qu'il donnera, bien avant Koestler et bien avant Victor Serge, l'explication psychologique, la genèse d'ordre religieux, d'une fidélité qui accepte pour la cause toutes les apparences et les opprobes d'un reniement infâmant.

Ce révolutionnaire sans emploi se réserve alors une activité clandestine. Avocat de talent, il tient à bout de bras un cabinet d'autant plus absorbant que ce n'est pas un cabinet de grosses affaires ; on sait que, poète, il calme sa souffrance par les cris de douleur de longues élégies, dont la langue et la facture tiennent de Blaise Cendrars et de Charles Peguy, mais aussi de la prose de Paul Morand. Personne ne se doute qu'il prépare en silence une œuvre à laquelle il a l'extraordinaire énergie de vouer des lambeaux de chacune de ses trop courtes nuits. En 1936, paraît le roman balzacien, *Mariages*, qui a déclenché chez Plisnier les réactions en chaînes du génie romanesque. Le dialogue avec lui-même se poursuit dans les conflits de ses héros. La lutte entre ses personnages ne cessera qu'avec sa mort. Il est torturé, mais fasciné par la vie. Il est devenu un créateur.

Ne pleurons pas celui qui nous a tant donné de lui-même. Songeons à la joie amère, mais profonde, qu'il a connue, de se multiplier dans ses créatures et de se perpétuer dans le temps.

Remercions ses amis de raviver en nous la flamme exaltante des souvenirs les plus purs et de proposer aux peuples la chaleur vivifiante d'une œuvre tout imprégnée d'un brûlant amour de l'homme.

Discours de M. Luc HOMMEL président des Amis de Charles Plisnier.

Mon premier mot, en ma qualité de président des *Amis de Charles Plisnier*, sera un mot de gratitude à l'adresse de M. le Bourgmestre Joseph Bracops. En décidant de donner à l'une des belles avenues

d'Anderlecht, le nom de l'auteur de « Mariages », M. le Bourgmestre Bracops et son Collège échevinal ont eu un geste désintéressé, puisqu'aussi bien Plisnier n'a fait que passer par la commune. Mais ce geste n'en acquiert que plus de signification. Il est en quelque sorte exhaustif. Il représente l'hommage d'une grande cité de chez nous à un grand écrivain de chez nous. Noble exemple et qu'il faut souhaiter voir imiter. Je lisais, il y a quelques jours, une lettre inédite de Rodenbach à Verhaeren dans laquelle le poète de « La Jeunesse Blanche » faisant allusion à l'indifférence des pouvoirs publics de l'époque à l'endroit de notre littérature nationale, parlait d'un « pays opaque ». Depuis un certain nombre d'années— cette opacité, certes, est en voie de se dissiper. Il nous plaît de constater que la lumière est venue aujourd'hui d'Anderlecht. Je crois pouvoir, à cette occasion, assurer M. le Bourgmestre Bracops de la reconnaissance de tous les écrivains de Belgique.

Il me paraît que la présence de M. le Ministre Pierre Vermeylen ajoute singulièrement à la manifestation de ce jour. Si M. le Ministre Vermeylen est, sans conteste, un grand Belge, dont nous admirons l'ample culture, il n'en est pas moins un grand Flamand, fils d'un autre grand Flamand. Grâce à lui, l'hommage que nous entendons rendre à Charles Plisnier devient véritablement un hommage national. M. Pierre Vermeylen n'ignore d'ailleurs pas l'intérêt que Plisnier portait à nos lettres belges d'expression néerlandaise. L'auteur de « Meurtres » leur a un jour consacré une vibrante et pénétrante étude. Il parlait notamment du « Juif errant » d'Auguste Vermeylen dont il écrivait que « cet ouvrage était un des plus beaux joyaux de la nouvelle culture ». Et Plisnier terminait son étude par ces lignes : « Puisse leur art solide et neuf (celui des écrivains flamands) qui déjà a conquis les publics anglo-saxons et scandinaves, pénétrer dans cette France à qui il ne manque que de le connaître pour l'aimer ».

Il n'existe pas d'œuvre autre que celle de Plisnier dans laquelle on parvient plus difficilement à séparer l'homme de l'écrivain. Ils font corps et l'on peut même dire corps et âme. C'est, cependant, sur l'écrivain que je voudrais mettre avant tout l'accent. Chez Plisnier, nous nous trouvons devant la plus impérieuse, la plus incoercible des vocations d'écrivain. Elle va jusqu'au sacrifice, jusqu'à la macération. Elle atteint à une sorte d'ascétisme littéraire. Je l'ai entendu, à ce sujet, jeter à la tête d'un confrère l'un de ces mots à l'emporte-pièce dont il avait le secret : « Tu ne seras jamais un grand écrivain parce que tu aimes trop tes fauteuils ! ». Jamais, au plus fort de son action politique et révolutionnaire, il n'a délaissé non pas seulement

la plume, mais la création littéraire. Dans une réponse à une enquête de Pierre Bourgeois, il confesse : « J'allais parler aux pauvres. Je me hissais sur la passerelle d'une gare, je montais sur une table dans le coin d'un coron. Il arrivait qu'un de ces pauvres, infesté sans le savoir de conformisme, me lançât une brique à la tête et me manquât de peu... Ainsi, je n'écrivais plus ? Hélas ! Guérit-on de la poésie ? J'écrivais. Le dimanche, enfermé dans ma maison, je libérais mon vieux démon ». Ce démon n'a cessé de le harceler. Sur son lit d'hôpital, à la veille de subir une ultime opération, il me confiait dans un mouvement d'amère révolte : « J'ai encore sept romans à écrire ! ». Le démon de Charles Plisnier ? Il nous a valu une des œuvres les plus fortes, les plus denses, les plus humaines de la littérature française d'aujourd'hui.

A maintes reprises, Charles Plisnier a parlé du métier d'écrivain. Car c'est d'abord un métier dans le sens le plus laborieux et même le plus pénible du mot. « Je suis un artisan en chambre » disait Paul Valéry. Plisnier a fait entendre quelque part qu'un écrivain devait toujours être un homme plus ou moins découragé afin de recommencer sans cesse son travail. Vous savez qu'il existe trois versions successives de ce compact roman qu'est « Mariages ». M. Paul Bay nous assure que la scène de ce roman où l'on voit l'héroïne principale se rendre chez le pharmacien munie d'une fausse ordonnance pour acheter le liquide avec lequel elle empoisonnera son mari, a été réécrite trente fois. Tirons de cet exemple, nous surtout écrivains de Belgique, qu'en littérature il ne peut y avoir de premier jet définitif... Et soyons de temps à autre découragés !

En même temps que du métier d'écrivain, Charles Plisnier nous a entretenus — son œuvre de critique, d'essayiste apparaît de jour en jour plus importante et nous n'avons pas fini d'y puiser — de la conception du roman, de la création romanesque. Plisnier n'entendait faire ni du roman psychologique, ni du roman à idées, ni même du roman social. C'était là, pour lui, autant de déviations qui expliquaient la crise actuelle du roman. Si la personne du romancier doit toujours être présente dans ses créations, le roman ne doit pas être non plus une transposition de sa personne. Un romancier pour Plisnier est d'abord un homme obsédé par ses personnages, mais qui étant, en outre, préoccupé par certains thèmes, conduit fatalement ses personnages autour de ces thèmes. Conception balzacienne ou même tolstoïenne. Elle aboutit à créer des personnages d'autant plus vivants qu'ils participent en quelque sorte d'une double vie, leur vie propre et celle de l'auteur. Dans ses romans, Plisnier a entendu être avant tout un roman-

cier, obéissant strictement à la loi du genre, une loi qu'il s'était donné la peine, nous venons de le voir, d'analyser. C'est pourquoi il a été et il demeure un grand romancier.

C'est parce qu'il a été et demeure un grand romancier, un des deux ou trois plus grands, sinon le plus grand, que la Belgique ait comptés, qu'il faudrait regretter, à présent surtout qu'il a disparu, de voir son souvenir utilisé à des fins qui ne soient pas principalement littéraires. Certains voudraient en faire un écrivain wallon. Quel rapetissement de sa personnalité et de son œuvre. Sans doute — mais c'est tout autre chose — Charles Plisnier s'est-il senti profondément wallon — il ne disait, d'ailleurs, pas wallon, mais picard. A la fin de sa courte vie, il éprouvait de façon quasi physique, que ses racines, que ses sources se trouvaient dans ce pays de Mons où il avait vu le jour. Il y revenait de plus en plus souvent, en pèlerinage intérieur. Un des derniers articles qu'il a écrit porte un titre expressif : « Fidélité ». Il y note les impressions de l'un de ses retours à Mons. Et voici le trait final : « Ainsi, j'assiste à ce pays, je le capte, je le respire, je m'en gorge. Je lui appartiens et il est à moi. La nostalgie qu'il me donne forme le meilleur de moi-même. Car on peut, avide, aller demander à tous les horizons leurs climats et leurs couleurs ; on peut aller ailleurs peindre et aimer ; mais on se trahit quand on trahit sa terre ».

Mais ceci ne fait pas, bien au contraire, de Charles Plisnier un écrivain wallon, du moins au sens étroit que d'aucuns voudraient donner à cette expression. Plisnier est un écrivain français, parce qu'il appartient à l'empire de la langue française, dont il est, de surplus, une des illustrations. Cependant, au sein même de cet empire, il est permis de considérer qu'il existe des littératures nationales qui correspondent à un territoire politique et qui, en outre, peuvent avoir leurs particularités. Parce qu'il est de chez nous, parce qu'il s'est toujours refusé à renoncer à la nationalité belge, il convient de rattacher Charles Plisnier à la littérature nationale belge d'expression française. Lui même n'y contredirait certainement pas qui a parlé des « richesses spirituelles que les écrivains de Belgique pouvaient apporter à l'héritage français ».

Je n'ai parlé que du Plisnier romancier. Il y a le Plisnier poète. Pas plus que l'on ne peut, chez lui, séparer l'homme de l'écrivain, l'on ne peut séparer le romancier du poète. Charles Plisnier est tout un. Véritablement un totalitaire. L'un de ses biographes, M. Jean Roussel, a dit justement que les personnages des romans de Plisnier pourraient être les auteurs de ses poèmes. Poésie de glaive et de feu, d'exaltation et de douleur, d'imprécations et de prières. Je ne sache pas qu'il

existe dans la littérature française, une poésie qui exprime avec des accents aussi forts, dans des rythmes aussi flamboyants, le drame d'une âme, qui est aussi le drame d'une époque. Notre ami Roger Bodart a peut-être raison de prétendre que l'œuvre poétique de Plisnier surpasse son œuvre romanesque.

Le bon critique français Robert Kemp notait récemment dans l'une de ses étincelantes chroniques des « Nouvelles Littéraires » : « Écrire est un acte d'amour. S'il ne l'est pas, il n'est qu'écriture ».

C'est un acte d'amour qui nous a rassemblés, ce dimanche matin, à Anderlecht.

Au cours de sa séance du 9 juin 1956 notre Académie a procédé à l'élection de M^{me} Suzanne LILAR au fauteuil de Gustave VANZYPE et de M. Joseph HANSE à celui d'Henri LIEBRECHT.

M. Carlo BRONNE, Membre de l'Académie a été nommé membre correspondant de l'Institut Historique et Géographique de l'Uruguay, à Montevideo.

Le Prix Carton de Wiart, institué auprès du Ministère de l'Instruction Publique et attribué tous les dix ans à un écrivain belge d'expression française, a été décerné, en 1956, à M. Luc HOMMEL, Secrétaire perpétuel de l'Académie.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

Mémoires.

ÉTIENNE Servais. — <i>Les Sources de « Bug-Jargal »</i> . 1 vol. in-8° de 159 pages	60 frs
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 383 pages	90.—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'Influence du naturalisme français en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 339 pages	150.—
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 pages	90.—
BRONKART Marthe. — <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 1 vol. in-8° de 306 pages	120.—
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges 1881-1898</i> . 1 vol. in-8° de 100 pages	36.—
MICHEL Louis. — <i>Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse</i> . 1 vol. in-8° de 432 pages	120.—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages	60.—
GILSOUL Robert. — <i>La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours</i> . 1 vol. in-8° de 418 pages	150.—
REMACLE Louis. — <i>Le parler de La Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 pages	90.—
SOSSET L.-L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages	60.—
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 169 pages	60.—
WILMOTTE Maurice. — <i>Les Origines du Roman en France</i> , 1 vol. in-8° de 263 pages	90.—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages	120.—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement Romantique en Belgique (1815-1850)</i> . 1 vol. in-8° de 423 pages	225.—
BERVOETS Marguerite. — <i>Œuvres d'André Fontainas</i> . 1 vol. in-8° de 238 pages	120.—

Ouvrages publiés par l'académie

WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8° de 255 pages	140.—
DOUTREPONT Georges. — <i>La littérature et les médecins en France (épuisé)</i> .	

Collection de l'Académie.

WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin — Le Poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 pages	60.—
BODSON-THOMAS Annie. — <i>L'Esthétique de Georges Rodenbach</i> . 1 vol. 14 × 20 de 208 pages	90.—
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 × 20 de 116 pages	60.—

Textes anciens.

BAYOT Alphonse. — <i>Le Poème moral</i> . Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 pages	225.—
CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastorale (1594)</i> . 1 vol. in-8° de 116 pages	90.—
LEJEUNE Rita. — <i>Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier</i> . 1 vol. in-8° de 74 pages	60.—
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e (manuscrits 815 à 2700 de Darmstat)</i> . 1 vol. in-8° de 215 pages	90.—

Rééditions.

PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . 1 vol. 14 × 20 de 351 pages	60.—
VANDRUNNEN James. — <i>En Pays Wallon</i> . 1 vol. 14 × 20 de 241 pages	60.—
CHAINAYE Hector. — <i>L'Ame des Choses</i> . 1 vol. 14 × 20 de 189 pages	60.—
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée</i> , 1 vol. 14 × 20 de 126 pages	60.—
BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). 1 vol. 14 × 20 de 211 pages	60.—
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . 1 vol. 14 × 20 de 95 pages	60.—
LEMONNIER Camille. — <i>Paysages de Belgique</i> . Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 pages	90.—
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . 1 vol. 14 × 20 de 187 pages.	75.—
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de Misère</i> . 1 vol. 14 × 20 de 167 pages	75.—

Publications récentes.

CHAMPAGNE Paul. — Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa Vie. 1 vol. 14 × 20 de 204 pages	90 frs
VIVIER Robert. — L'originalité de Baudelaire (réimpression suivie d'une note de l'auteur), 1 vol. in 8° de 296 pages	110.—
DESONAY Fernand. — Cinquante ans de littérature belge. 1 brochure in 8° de 16 pages	20.—
DESONAY Fernand. — Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre. 1 vol. in 8° de 282 pages	100.—
MAES Pierre. — Georges Rodenbach (1855-1898), ouvrage couronné par l'ACADÉMIE FRANÇAISE, 1 vol. 14 × 20 de 352 pages	110.—
DAVIGNON Henri. — Charles Van Lerberghe et ses amis. 1 vol. in 8° de 184 pages	100.—
GILSOUL Robert. — Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880. 1 vol. in 8° de 342 pages	120.—
NOULET Émilie. — Le premier visage de Rimbaud. 1 vol. 14 × 20 de 324 pages	120.—
RUELLE Pierre. — Le vocabulaire professionnel du houilleur borain. 1 vol. in 8° de 200 pages	150.—
DELBOUILLE Maurice. — Sur la Genèse de la Chanson de Roland. 1 vol. in 8° de 178 pages	100.—
VIVIER Robert. — Et la poésie fut langage. 1 vol. 14 × 20 de 232 pages	90.—
L'Écrivain et son public. (Exposés de MM. H. LIEBRECHT, R. GOFFIN, R. BODART et L. CHRISTOPHE, membres de l'Académie). 1 brochure in 8° de 36 pages	20.—
Table générale des Matières du Bulletin de l'Académie. (Années 1922 à 1952). 1 brochure in 8° de 42 pages	40.—

Vient de paraître :

DESONAY Fernand. — Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève. 1 vol. in 8° de 317 pages	100.—
SOREIL Arsène. — Introduction a l'histoire de l'Esthétique française (nouvelle édition re- vue). 1 vol. in 8° de 152 pages	90.—
CULOT Jean-Marie. — Bibliographie de Émile Verhaeren. 1 vol. in 8° de 156 pages	90.—
REMACLE Madeleine. — L'Élément poétique dans « A la recherche du Temps Perdu » de Marcel Proust, 1 vol. in 8° de 213 pages	100.—
COMPÈRE Gaston. — Le Théâtre de Maurice Maeterlinck. 1 vol. in 8° de 270 pages	100.—
DAVIGNON Henri. — L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel. 1 vol. 14 × 20 de 76 pages	45.—
GUILLAUME Jean S. J. — Essai sur la valeur exé- gétique du substantif dans les Entre- visions et La Chanson d'Ève de Van Ler- berghe. 1 vol. in 8° de 303 pages	120.—
BUCHOLE Rosa. — L'Évolution poétique de Ro- bert Desnos. 1 vol. 14 × 20 de 238 pages	100.—
FRANCOIS Simone — Le Dandysme et Mar- cel Proust (De Brummel au Baron de Char- lus). 1 vol. in 8° de 115 pages	100.—
Le Centenaire d'Emile Verhaeren. 1 brochure in 8° de 90 pages	25.—

Les ouvrages ci-dessus seront envoyés franco après versement du prix indiqué au C. C. P. N° 150.119 de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, Palais des Académies, Bruxelles.