Zeitschrift: Bulletin de la Société des Études de Lettres
Herausgeber: Société des Études de Lettres
Band: 10 (1935-1937)
Heft: 27

Rubrik: Comptes rendus

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Don

Le comité a reçu avec la plus vive reconnaissance, en décembre 1935, un nouveau don de fr. 25.— pour le fonds Charles Burnier (fonds des publications).

COMPTES RENDUS

Conférences publiques

Trois causeries de M. Edmond Gilliard : *Trente ans d'enseignement. — Les classiques et nous. — Et encore du pouvoir des Vaudois.* (les 4, 7 et 11 novembre 1935).

De son pas lent et comme perdu, M. Edmond Gilliard franchit la porte de l'amphithéâtre, sous la vague des applaudissements qui éclatent. Mais bientôt un lourd silence s'établit. Une passion farouche est là, qui va se déchaîner avec un étrange pouvoir de fascination et de maîtrise. Dans l'éternel débat de la règle et de la liberté qui divise les hommes, le champion de la liberté s'est avancé, — le harnais professionnel posé cependant —, pour défendre cette liberté qu'il cherche encore. Un spectacle pathétique va se dérouler, et le jeune auditoire se recueille en frémissant devant le drame de ce prisonnier qui sans répit recommence à briser ses chaînes.

M. Gilliard le confesse d'emblée, au surplus : ses trente ans d'assujettissement à une règle officielle furent trente ans de souffrances.

« L'œuvre de l'enseignement, dit-il, qui pourrait être si belle, s'exerce en fait dans les conditions les plus propres à la transformer en obligation servile et déprimante. L'œuvre d'amour se voit prostituée... Le « labeur », le « travail », ces choses que leur consonance même figure comme un élan exalté de création, ne se réalisent que dans l'ennui, offensant ce qu'il y a de plus sacré dans la vie...

« Entre le maître et l'élève, il ne peut y avoir qu'amour. L'enfant, lui, se plaît à faire son jeu des travaux des hommes.

Le maître qui, faute de savoir entrer dans ce jeu, se fait policier, devrait être aussitôt exclu... C'est par le plaisir que la Nature prend l'homme, pour le conduire aux fécondes affres de l'enfantement... Fonder l'école et la vie sur la volupté n'est ni lâche, ni facile. Le travail doit devenir le plus glorieux emploi de la liberté...

« Mais nos inhumaines institutions scolaires, en intronisant la note, ont monstrueusement falsifié cela. Alors que la chose dite devrait pénétrer tout à son aise dans l'esprit, jusqu'au lieu où l'élève pourrait en faire sa propriété, — l'exigence de la note vient tout brusquer, et fausser tout de sa barbare prétention à traduire en chiffres la qualité des choses. On procède tout de suite à des « interrogations » orales ou écrites : il semble qu'on pèse sur le ventre de l'enfant, pour lui faire vomir, avant de la digérer, sa nourriture... Quand l'élève, parfois, au cours d'une leçon, a reçu le choc d'une « révélation », il devrait pouvoir rester tranquille, ou s'en aller avec sa conquête. Mais on le sollicite sur le champ à autre chose...

« Au lieu de lui apprendre à utiliser les moyens de travail qui surabondent aujourd'hui, — au lieu de l'exciter à se poser des questions, de lui donner le sens des difficultés, et quelque vaillance à ne point reculer devant elles, — on l'oblige à savoir par cœur des dates. On l'empêche, dans le thème latin, de disposer, au moment même de son anxiété, d'un dictionnaire ou d'une grammaire, — et le maître n'accordera son secours que lorsque, l'erreur dûment « notée », l'élève en sera déprimé. On le fait de même écrire et « composer » trop vite, avant qu'il sache lire. On le fait disserter sur des « matières » écrites par des artistes mûrs, qui y ont condensé la somme d'une vaste expérience humaine, — et il y a là double impertinence, et envers l'écrivain dont il a fallu altérer la pensée pour l'adapter à des cerveaux de seize ans, et envers l'élève, dans la bouche duquel on ne met que du bagout. »

De toutes les énergies encloses dans un texte, seule compte

pour M. Gilliard la puissance d'explosion libertaire. « L'explication d'un texte, dit-il, n'est le plus souvent qu'un moyen d'en esquiver le sens le plus fort. La formidable puissance de liberté de l'idée, et tout ce qu'il y a de saisissant dans la forme, — cet exercice le recouvre sous le commentaire, et l'escamote...

« Nous distribuons une fausse quiétude, alors que nous devrions être des inquiéteurs. L'élève qui ne peut supporter l'inquiétude devrait être écarté des études classiques, qui sont les plus périlleuses... Le classique a le droit d'être hardi, lui qui possède la sagesse. Il ne devrait jamais se permettre d'être conservateur... »

S'efforcer de « conserver » les choses, serait-ce donc toujours le fait d'un lâche, d'un paresseux, d'un sot, indigne de toute étude, comme l'affirme M. Gilliard, qui n'admet dans l'œuvre de vie que ce qui détruit et qui crée ? Il fouette d'un dédain superbe celui qui s'applique à entretenir. Le classique à ses yeux, c'est celui qui brise et renouvelle, celui qui s'évertue à tout abattre, et à tout oser. L'esprit classique, c'est la casse, c'est l'aventure...

Ne conviendrait-il pas de retourner exactement la pensée de M. Gilliard ? Le grand classique français n'a-t-il pas été en fait une âme lucide et vigoureuse qui a cherché par dessus tout son équilibre ? — un homme ardent qui s'est donné pour suprême devoir d'être sage ?

Mais M. Gilliard poursuit son agression passionnée. « L'enseignement, dit-il, se maintient chez nous timidement historique. On a peur d' « actualiser », de faire avec les choses d'autrefois des forces présentes, et d'utiliser le poids du passé pour mobiliser l'avenir... »

De s'être senti si peu que ce fût gêné dans son besoin de rendre aux textes, en les installant dans l'actuel, toute leur mordante énergie, de tout ce qu'il regarde comme une générosité qu'on aurait retenue, M. Gilliard garde le souvenir pénible d'un cauchemar.

*

Et il résume, en engageant sa seconde causerie, son amère expérience de l'enseignement. « L'école m'est apparue par instants, dit-il, comme une maison de fous, tant la gravité s'y affichait dans l'absurde, tant la plus insane niaiserie y affectait l'honorabilité... »

Mais M. Gilliard se défend d'y avoir perdu son amour de la vie. S'il s'est senti garrotté dans le cadre de l'école publique, il a su aussi y trouver sa revanche. Il a su découvrir et tremper chez les auteurs classiques la plus nette énergie d'élan révolutionnaire. C'est dire que M. Gilliard a conçu les classiques à sa façon, — qui ne ressemble pas beaucoup à celle du sage de Molière :

Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder.

La « leçon classique » de M. Gilliard enseigne au contraire à ne céder « à aucun préjugé, ni à la peur de l'avenir ». Elle donne le sens de la responsabilité, et de la « promptitude ». Tous les classiques, à leur tour, ont instauré un ordre, et l'académisme n'est apparu que lorsque cet ordre est devenu règlement...

« L'unique ambition des classiques fut de plaire, de « charmer ». Bossuet lui-même voulait prendre son auditoire par la peau, par les yeux, par les oreilles. Avez-vous pleuré ? disait Racine, avez-vous ri ? disait Molière, — tremblé ? disait Pascal... Les uns et les autres, et Boileau encore cherchant l'accord de la raison avec la rime, alliaient le sens au son pour une somme enchanteresse... Tant qu'il ne s'est pas fait chair, le verbe ne peut rien. L'élève ne peut et ne doit s'épanouir que dans le plaisir... »

Mais rassurons-nous. Pour M. Gilliard, le plaisir est chose austère, plus austère même que le devoir. M. Gilliard cuirasse le « plaisir » d'une telle gravité de scrupule, qu'il réduit l'élève au silence :

« L'élève n'a pas le droit de prononcer un mot, sans savoir rigoureusement ce qu'il dit... La convenance du terme à l'objet est l'essentielle vertu du style classique...

« Mais chez nous on incite prématurément le futur intellectuel à présenter des « travaux » et à monter des « discussions » dont tous les termes seraient à reprendre ; le futur théologien s'apprête à manier le « verbe divin », qui ne saurait pourtant valablement passer que par la bouche d'un inspiré. »

M. Gilliard prête donc aux œuvres classiques l'originalité d'audace la plus singulière, qu'il prétend éclairer avec quelques passages des hérétiques *Provinciales*, — avec cette étrange « onzième » surtout, où Pascal, pour se disculper d'avoir ironisé contre les Jésuites, évoque un atroce « rire de Dieu » devant le pécheur, au jugement dernier.

« Avec quatre lignes de Pascal », M. Gilliard se fait même fort de « fonder le communisme ». Mais on doit bien noter qu'ici la passion de M. Gilliard l'égare. Les « quatre lignes » qu'il pense de Pascal sont en fait des citations de saint Augustin et de saint Grégoire. Pascal lui-même, dans le passage qui précède, réprouve toute exigence « égalitaire » de charité, il dit que « la règle de l'Evangile ne va pas si avant », et il y voit « un excès de sévérité répréhensible ».

Avec plus de bonheur, M. Gilliard termine cette seconde causerie en prenant à son compte et en faisant toute sienne la conclusion où le pamphlétaire janséniste se dit « *libre*, sans engagement, sans attachement, sans liaison, sans affaires » — et bien résolu d'attaquer l'ennemi... « sans qu'aucune considération humaine puisse arrêter ni ralentir *ses* poursuites ».

*

Au début de sa troisième causerie, M. Gilliard reprend encore son brillant et ardent paradoxe sur l'esprit révolutionnaire des classiques français.

« Ils sont bien plus dangereux, assure-t-il, que les romantiques, dont l'audace ostentatoire fait surgir trop tôt l'inquiétude et la défiance. Les classiques, en prenant soin de rendre à la société établie tous les égards qu'elle attendait d'eux, ont poussé autrement loin les exigences de leur nature et de leur raison... »

Et M. Gilliard d'affirmer que Molière a démontré « la légitimité de l'amour libre » et que Racine a fondé sa leçon sur « la toute-puissance de l'instinct sexuel », — que Pascal « s'est divinisé lui-même », que Descartes n'a fait que recouvrir d'un faux-plancher d'église la témérité incendiaire de son rationalisme, et que La Fontaine a aiguisé « avec la conscience la plus lucide » et la plus assurée, à l'applaudissement du public, l'indécence de ses *Contes*. M. Gilliard oublie que cette « conscience » de La Fontaine apparut aux contemporains comme l'inconscience la plus naïve, que ces *Contes* causèrent en fait à leur auteur pas mal d'histoires, qu'ils furent interdits par la police, et qu'il les renia solennellement devant une délégation de l'Académie française...

M. Gilliard réduit toute la morale des grands classiques à n'avoir été qu'une morale d'art. Ils auraient fait consister toute la vertu à poursuivre la convenance du sujet et du ton au « genre » particulier qu'ils traitaient. M. Gilliard présente donc des classiques à sa manière, qui est certes originale, et à souhait « inquiétante », voire dramatisée et romantique. Il en fait des sortes d'anarchistes aux dehors innocents, mais singulièrement roués et résolus : la « raison » suprême d'un Molière ou d'un Racine à genoux devant le majestueux équilibre de Louis XIV, et leur seule « règle », c'est, comme pour M. Gilliard, leur liberté. Ils deviennent des conspirateurs de grand style, des terroristes à perruque, couvrant sous une tenue irréprochable, dans les salons où ils mènent leur jeu, les intentions les plus radicalement subversives. « L'ordre » n'est plus classique que d'apparence : il devient au fond celui-là même de la révolution...

Mais cette troisième causerie avait pour objet d'établir quel est le vrai « pouvoir des Vaudois » sur la langue française. M. Gilliard développa sur cette question les fortes idées qui fondent son œuvre d'écrivain vaudois, et qu'il a défendues dans ses livres avec une si belle âpreté.

Il posa donc une fois encore le droit foncier de notre pays, français certes de langue, mais non d'histoire, à s'ap-

proprier dans le français tout cela, et seulement cela qui peut servir la liberté de son génie propre. Nous devons nous assurer une possession à nous du pouvoir originel des mots français, et nous rendre aptes en prononçant ces mots à « émouvoir toute étendue de terre française ».Notre seul devoir est de créer des hommes, — des hommes capables de subir « la commune mesure humaine », d'y éprouver leur liberté, et de la dire. Les classiques, qui ont su donner « au banal une forme exceptionnelle », nous aideront à acquérir le sens de la mesure, du naturel et de la propriété. Mais il faut faire naître dans le pays une ambition dédaigneuse de l'emprunté et de toute académique pose, l'ambition courageuse et nue de « courir le risque plein de la langue française », en revendiquant, à la face de la Nature et de Dieu, une liberté fondée sur la probité de notre expression.

Et c'est sur cet émouvant appel à la « moralité » de notre langage, et à nous donner nous-mêmes, et tout entiers, dans ce que nous disons — que M. Gilliard conclut ces trois causeries véhémentes, où il avait apporté toute sa fervente audace d'homme, toute son exigence d'artiste, et toute l'expérience passionnée de sa vie de professeur. LL.

N. B. — A la suite de ces trois causeries, dont le bénéfice devait être versé au « Fonds Edmond Gilliard et des Etudes de Lettres », le comité a remis à Monsieur le Directeur du Gymnase classique la somme de Fr. 580.—.

*

M. A. Métraux : *L'île de Pâques et ses mystères* (30 octobre 1935).

M. A. Métraux, — un jeune Vaudois qui a fait une belle carrière, puisqu'il est aujourd'hui un ethnographe notoire attaché au musée de Honolulu, centre des études polynésiennes, — vint dissiper les mystères qui entouraient l'île de Pâques, jusqu'au séjour qu'il y fit récemment (en 1934).

Devant la science de M. Métraux en effet, toute la magie qui planait sur cet îlot s'est évaporée. Le problème le plus

ardu qu'il eut à résoudre fut celui de ces quelques centaines de statues énormes (parfois de plus de 10 m. de hauteur), du poids d'une maison, qui ont surgi sur cette terre pelée, dans une carrière de volcan aux immenses falaises où on les détachait, et où l'on en retrouve quelques-unes, inachevées, encore adhérentes au roc.

M. Métraux a établi qu'il s'agissait là de simples bustes funéraires, que l'on dressait sur des tas de pierres recouvrant des caveaux, et analogues aux statues que l'on rencontre dans les sanctuaires des autres îles polynésiennes, à Tahiti ou aux Marquises. On s'est tout simplement servi, sur cet îlot où manque le bois, de la matière dont on disposait, un tuf volcanique assez friable, que l'on ne pouvait tailler qu'à cette échelle. Ces singuliers monolithes sont les traces toutes fraîches d'une civilisation fort récente, qui a dû fleurir entre le 12e et le 18e siècles, et sans doute même jusqu'au 19e.

Pour illustrer sa conférence, M. Métraux fit défiler d'intéressantes photos de cette île étalée sur la mer, avec sa ligne de petits volcans aux formes douces, et ses curieux habitants. On vit surtout ces invraisemblables statues, — simples « têtes » d'ailleurs, sommairement traitées en masques immenses et grotesques, comme pour un funèbre carnaval de Titans.

Conférences de mise au point

M. M. Raymond, professeur à l'Université de Bâle : *De l'explication des poètes* (12 octobre 1935).

Dans un auditoire bondé de l'Académie, le jeune et distingué professeur de Bâle se livre à une entreprise singulière.

Ce maître frais émoulu de la Sorbonne discute en effet la valeur même de la leçon qu'il y a apprise. Cet universitaire s'attaque à ce qui peut paraître maintenant l'esprit même de l'université. En fait d'explication littéraire, ce savant proclame la vanité de la méthode scientifique. Cet historien

dénonce l'insuffisance des enquêtes biographiques et psychologiques, et de toute histoire. Et le piquant, c'est qu'il mène l'assaut sans la moindre « fureur » poétique et prophétique, — mais en philosophe, avec la plus tranquille, la plus souple et la plus loyale probité.

On dirait d'un grave théologien jaloux de faire pénétrer jusque dans la rigueur de ses abstraites formules, non certes l'accent, mais l'état d'âme du mystique en extase, — on dirait d'un docteur attentif à demeurer toujours un fidèle prosterné, à mettre toute sa force d'analyse à déceler l'inanalysable, et toute la prudence logique de sa raison à noter ce qui échappe à la raison...

*

M. M. Raymond déclare donc d'emblée que l'explication d'un poème, simple étude du particulier, ne saurait se prétendre scientifique, ni d'ailleurs exhaustive, puisque cette explication ne cherche proprement qu'à explorer un « charme », un « je ne sais quoi » inexprimable par d'autres mots que ceux du poème.

Il faut bien « expliquer », cependant, sous peine de trahir la cause même de la culture. L'expérience l'enseigne, au surplus : pourquoi n'apprendrait-on pas à « lire », comme on apprend à voir un tableau, à écouter un orchestre ? La poésie est une activité vitale, dont nous ne saurions nous désintéresser, aujourd'hui surtout que l'isolement et la spécialisation nous donnent un tel besoin de cette compensation.

Expliquons donc, — mais humblement, et en nous défiant des méthodes qui se croient infaillibles. Et perdons d'abord notre naïve confiance aux enquêtes historiques, dont les résultats, fondés sur la foi en une sorte de déterminisme psychologique, s'avèrent suspects. Quand nous aurons tout appris sur la vie des auteurs, sur leurs habitudes, sur leurs lectures, nous ne tiendrons jamais exactement les « causes » qui ont donné naissance aux œuvres, auxquelles les faits que nous possédons demeurent parfois bien étrangers. Depuis Baudelaire, qui opposa à « l'hérésie » de la passion et à celle du

« didactisme » une poésie purement poétique, c'est la poésie que, dans le poème, il convient surtout d'envisager. M. M. Raymond raconte l'ahurissement de certains, quand ils apprirent tout à coup que le fameux sonnet « sur la mort de Marie » (1578), dont tout le monde glorifiait l'émouvante sincérité, avait été en fait écrit, non pour la jeune paysanne qu'il avait naguère aimée, mais pour les « obsèques » de Marie de Clèves, la maîtresse d'Henri III. Entre la vie du poète, et sa poésie, la marge peut être considérable. De la tristesse qu'il a réellement éprouvée à celle qu'il exprime, il y a parfois, dit M. Combarieu, toute la distance qui sépare un « chariot » grinçant et cahoté de la constellation du même nom qui plane dans le ciel. Un Baudelaire peut perdre sa vie d'homme. C'est le poème qui, le délivrant de cette vie, fera de lui un héros. La biographie explique sans doute pas mal de choses, et celle-ci par exemple que Verhaeren doit la hantise des horloges que l'on note dans ses vers à la phobie d'un horloger qui impressionna son enfance. Mais il n'est peut-être pas indispensable d'être informé de ce petit détail pour être atteint par la sensation qu'il exprime.

Et quand l'histoire littéraire, renonçant à ses enquêtes biographiques et psychologiques, se transporte sur un autre plan et tente d'étudier la genèse de l'œuvre, ses « sources » comme elle dit, — quand elle a cru trouver chez un Ausone ce qu'elle pense être le prototype de la pièce de Ronsard, — elle n'a guère fait qu'établir un point de comparaison. La source vraie demeure conjecturale. Les éléments qui entrent dans une œuvre ont subi avant d'y pénétrer une sorte de transsubstantiation qui empêche d'en identifier l'origine. Lanson (qui ne s'en est pas toujours souvenu dans son édition des *Méditations)* a dit une chose fort juste quand il a affirmé qu'une œuvre est une « synthèse », non une somme. L'œuvre qui a vécu, et survécu, est un point d'aboutissement, un être au pouvoir exclusif duquel nous devons nous soumettre. La littérature est faite, dit M. Etienne, « de pièces de circonstance qui ont cessé de l'être ».

Attachons-nous donc, plutôt qu'aux fils qui la lient à l'histoire, à une considération *esthétique* de l'œuvre d'art, à sa beauté toujours vivante. Elevons-la « dans un espace intemporel et solitaire ». Ne nous servons des dictionnaires que « pour combler le fossé entre le poème et nous », que pour assurer le contact, pour nous réhabituer à une mode surannée. Et d'abord, créons préalablement en nous un silence. « L'étude de l'œuvre d'art, dit M. Dilthey, exige que l'homme s'y donne tout entier. »

Il ne s'agit pas au reste d'y trouver une simple jouissance, mais d'y chercher, à force d'humilité et de respect, une connaissance. Il faut s'armer de la lucidité la plus vigilante, garder toujours conscience de soi, et atteindre à une sorte de transparence qui nous permette de « voir » nettement ce que le poète nous ordonne d'éprouver. En rassemblant ingénument nos forces les plus profondes, en les offrant à l'action du poète, en nous portant vers lui comme vers un « objet », vers un « non-moi » auquel nous voulons nous donner, nous créerons un « milieu » qui risquera de ne pas demeurer purement « subjectif ».

Donnons-nous donc au poème comme à un monde existant en soi, un monde doué, comme tout monde organisé, d'unité, de complexité, de solidarité entre ses parties, qui savent se subordonner à un tout. Valéry voit chez ceux qui s'appliquent à distinguer le fond de la forme, et le sens du son, un symptôme « d'insensibilité en matière poétique ». Rien n'est sans forme. La brisure des formes elle-même, tentée par certaines écoles d'aujourd'hui, fait éclore des formes nouvelles. Et sans doute n'est-ce pas, comme le disait Mallarmé à Degas, « avec des idées qu'on fait un poème, mais avec des mots ». Sans doute la langue poétique est-elle d'abord une langue musicale, où les mots ne figurent pas comme de simples signes, mais comme des sonorités chaque fois particulières. Mais la valeur précise de cette musicalité demeure singulièrement indéfinissable. « Citadelle » serait-il donc plus martial que « mortadelle » ? Ne paraît-il pas absurde de prétendre

qu'en prononçant le vers de Phèdre sur « la fille de Minos... », on oublie absolument le terrible sens qui s'attache à cette hérédité, pour ne plus entendre qu'une sorte de pure musique ? Le sens psychologique d'un tel vers, on peut sans doute l'oublier, mais alors quelle immense part de poésie n'a-t-on pas perdue ?

Et ce qui importe un peu encore, peut-être, (depuis Baudelaire particulièrement) c'est la valeur de l'image. A déterminer du reste cette valeur avec quelque justesse, l'ancienne rhétorique ne parvenait pas assez. M. M. Raymond propose une sorte d'échelle, qui classerait les images selon leur degré de puissance et de richesse suggestive, — de la périphrase, simple énigme pour l'esprit, ou de l'allégorie, à la métaphore, à l'image complexe qui fait jaillir une étincelle entre deux réalités étrangères, et de celle-ci encore au symbole, dont l'incohérence apparente enferme une plus saisissante ou plus lointaine signification.

Mais défions-nous ici encore de tout système. La valeur proprement « poétique » d'une image ne peut pas être déterminée par des critères, ni par des classements. Disons-nous bien que la poésie est là, ou ailleurs, — là *et* ailleurs, — qu'elle est l'hydre qui renaît sans cesse, et qu'on ne fixe pas.

Et alors, tous ces moyens de connaissance utilisés et écartés, tous ces réactifs employés et abandonnés, nous finirons bien par posséder ce qui fait le centre du poème, par en approcher tout au moins. La seule règle que nous aurons scrupuleusement suivie sera de n'apprécier jamais le moindre fait de style isolément, mais toujours au contraire en le rapportant à l'esprit qui anime tout le poème. Et nous aurons ainsi touché peut-être à l'idée vivante, à l'état d'âme et de désir, à l'exigence ou au conflit qui l'ont fait ce qu'il est. Et une fois parvenus à la réalité secrète et métaphysique qu'il contient, nous veillerons à la traduire loyalement dans notre langue la plus simple, à ne pas composer un poème en marge du poème. Nous saurons reconnaître au fond d'une ode de Malherbe, par delà le « lieu commun » qui en forme le sujet, par delà l'enchaînement logique de périodes qui en forme le style, nous

saurons saluer « l'impérieux rythme vital » qui en est l'âme. Avec la plus modeste réserve, nous aurons constamment tâché de percevoir entre le petit univers du poème et l'univers réel dont il ébauche une figure, le plus d'analogies possible. Nous aurons pris garde de ne pas détruire le charme : nous n'aurons fait d'ailleurs que délimiter la zone où il opère, car nous savons que la poésie, en soi, n'est pas saisissable, et qu'il nous est seulement permis d'en relever les « traces ».

Mais pouvons-nous nous contenter d'une simple réaction, à la fois spontanée et réfléchie, — mais sans conclusion, qu'implicite ? — ne tenons-nous pas à fonder des jugements de valeur ? — M. M. Raymond répond que l'explication, d'elle-même, peut faire preuve. Les découvertes que nous aurons réalisées, — le nombre, la délicatesse, la profondeur, l'aisance surprenante des relations que nous aurons perçues entre les éléments du poème aussi bien qu'entre le monde du poème et le monde réel, attesteront assez sa richesse, et la qualité de la révélation qu'il nous apporte.

*

L'attitude qu'il nous propose, M. M. Raymond sait bien qu'elle n'est ni simple, ni facile, ni « pratique ». Mais en fait de poésie, on ne saurait d'abord simplifier les choses.

Et certes la méthode historique a-t-elle son utilité, — sa nécessité. Les œuvres qui n'apportent rien à la grande littérature, et qui cependant intéressent l'histoire de l'esprit, dont elles constituent les documents, ne peuvent être embrassées que par elle. Et dans l'explication des grandes œuvres elles-mêmes, après que nous aurons pris avec leur réalité propre un contact direct, et avant que nous tentions d'en dégager la signification générale, elle aura à jouer son rôle. — Mais attentifs à ne pas nous laisser troubler par l'amas des connaissances confuses ou trop précises qui s'interposent entre l'œuvre et nous, nous nous souviendrons toujours de l'unique chose que tous ces renseignements doivent seulement nous aider à saisir, — du *texte*, du texte sacré dont il faut que nous épelions le message...