

## PAUL VALÉRY ET LE PROBLEME DE LA CREATION POETIQUE <sup>(5)</sup>

Le premier contact avec Paul Valéry est en général pénible. Les snobs et le "lecteur moyen" en restent là. Et par lecteur moyen j'entends la foule des intelligents qui articulés à certains rythmes et n'éprouvant nul besoin d'autres joies ne seront jamais dans l'état "d'entendre". Le Cardonnel, l'ascète voluptueux, me parlant dans la lumière des Vernègues — je le revois misérable et inspiré dans son taudis franiscain un magnifique chat noir allant de la table sur les genoux des visiteurs, effectuant mille prouesses du dossier des fauteuils d'osier vulgaire à leurs épaules sans qu'ils n'osent répondre autrement que par un sourire aux indulgences agressives du maître — Le Cardonnel me parlant de la mystique mallarméenne la voyait se continuer encore dans "les coups de gong de Claudel" et cette poésie "qui éveille l'idée du sonnet d'Oronte" de Paul Valéry. Méconnaissance absolue des plans valériens. Ce qui n'a pas lieu de nous étonner mais qui doit nous confirmer en notre foi en la vertu de la poésie. Chaque Poète est toute la Poésie. (6)

(5) Leçon prononcée le mardi 29 août 1933.

(6) Faire la preuve de cela! Nul besoin d'une longue recherche. Entendez plutôt:

Digo que mis cantos son  
para los unos... sonidos,  
Y para otros... intención.

Yo he conocido cantores  
Que era un gusto el escuchar;  
Mas no quieren opinar  
Y se divierten cantando;  
Pero yo canto opinando,  
Que es mi modo de cantar.

El que va por esta senda  
Cuanto sabe desembucha,  
Y aunque mi ciencia no es mucha  
Esto en mi favor previene  
Yo sé el corazón que tiene  
El que con gusto me escucha.

Lo que pinta este pincel  
Ni el tiempo lo ha de borrar,  
Ninguno se ha de animar  
A corregirme la plana;  
No pinta quien tiene gana  
Sino quien sabe pintar.

*José Hernández* — La vuelta de Martín Fierro I.

Interrogez vous maintenant. Tentez l'exégèse de ces strophes. Ne nous rencontrerons nous pas à voir posé et résolu de même mode *dans la conscience du poète* le problème que nous exposons au long de ces pages.

Ce que Cézannes appelait la "petite sensation" en peinture, constitue l'irréductibilité de la personnalité poétique. Poètes chacun, toute la poésie l'un et l'autre, l'intelligence critique du second seule les départage. Heureuse fortune pour qui procède selon cette expression latine qui m'enchante "more philosophico" C'est une circonstance exceptionnelle qu'une intelligence critique associée à la vertu de poésie" (Variété II — Situation de Baudelaire — N. R. F. Paris 1930 — p. 143)..

Mais le Poète qui parle de Poésie reste-t-il Poète? Je le soupçonne de se faire la partie belle. Paul Valéry lui-même n'hésite pas à déposséder le créateur de l'oeuvre déjà faite. Ses droits ne dépassent pas ceux du critique en général. Le Banquet de Dante serait une preuve suffisante. Comme chacun peut interpréter ses songes et se laisser guider par les interprétations d'autrui ainsi qu'il en advient dans la thérapeutique freudienne. Sauf que la Poésie est opposée au songe: elle est action, elle est acte. On ne peut le considérer comme un événement fiable à un antérieur et à une suite par les méthodes de la logique traditionnelle. La Poésie est globale.

Voilà qui fait échec au critique mais qui à la fois implique une contradiction dans la notion même du Poète critique Car si la Poésie est acte elle doit être conscience. Et si elle est conscience elle doit être analysable. Or seule la prose ressortit à l'analyse. Difficulté qui tombe devant le Fait. Comme Valéry admet le Prêtre, parce qu'il existe ainsi nous mêmes à son égard.

Cependant l'acte de foi possède là des raisons de crédibilité rigoureuses. S'il est certain, en effet, que toute projection de la vie intérieure en des concepts "oeuvrables" doit être réintégrée dans le courant qui l'a nourrie autant qu'il se peut, selon cette loi qui scandalisait le sage Nicodème il n'est pas douteux que le poète critique soit plus proche que quiconque de l'expérience inédite. Et cela sans doute parce qu'il est sujet de son acte, mais bien davantage parce que la Mémoire étant le lieu de la science et selon Valéry le lieu poétique, la vertu de poésie l'associe aux Rythmes physiologiques qui sont l'histoire de l'individu.

La musique, la langage intimement fondus dans un décor avaient avec Wagner, réduit la Poésie au rôle de "composante". Le

danger était grand. Etant évident que de la sorte la Poésie devait participer à l'objet de la Musique, émouvoir les sens, elle en arrivait insensiblement à n'être plus que la servante de la musique. La pauvreté d'un livret d'opéra sauf exceptions rares, le montrerait sans plus. De là à n'être qu'un prétexte puis un camouflage, il n'y avait qu'un pas.

Par ailleurs, une simple réflexion sur les moyens propres de la Musique et de la Poésie devait induire l'homme qui réfléchit à des vues plus exactes, et combien plus si cet homme était français.

La Musique participe du Langage. Saint Thomas d'Aquin parle à son sujet de mathématiques, le langage par excellence. Mais ce langage s'adresse au corps, à l'atmosphère charnelle, n'émeut l'âme qu'en l'enveloppant. L'émotion musicale est périphérique. Bien davantage, ce langage n'a pas d'histoire il est instantané: il fait appel aux puissances conjuguées de la circulation et du système nerveux. La musique est essentiellement inhibitrice par intoxication nerveuse.

Il en va tout autrement du langage. Il comporte une convention essentielle: celle des mots. Ces mots ont une histoire, sont liés à un passé, dépendent de la découverte et du milieu récepteur, non plus sur le plan physiologique, mais sur le plan intellectuel. Le langage devient un "système fiduciaire" complexe. Et cette convention laisse sa part à l'invention car à chaque fois le mot exige une induction du choc verbal, auditif, visuel à la chose historique signifiée. Le mot ne participe pas seulement de la mathématique, il est la mathématique et cette forme la plus souple de la mathématique: l'algèbre. De plus, la musique du vers et la musique proprement dite se fondent sur des rythmes distincts. Physiologiquement la musique proprement dite se fonde sur l'inhibition, tandis que la musique du vers se fonde sur le rythme respiratoire et cénesthésique. D'autre part c'est un fait d'expérience que certains, incapables de sentir un mouvement musical, goûtent et pressentent et voient par instinct la structure dynamique du vers. Si les rythmes avaient même origine en serait-il ainsi?

Toutes ces réflexions furent-elles celles de Valéry? Quelques unes tout au moins. Et la conclusion s'impose: retrouver le rythme propre du vers. La première et très urgente tâche du poète était de "reprendre à la Musique leur bien" (Variété — N. R. F. —

1927 — p. 97). Mais à peine sauvé de la musique, voilà que le poète se trouve pris par les prétentions de la prose. En France particulièrement où au cours des siècles la prose a atteint un degré de perfection absolue; le danger était grand. Il faut marquer la différence. L'objet de la prose est dissocié: L'expression d'une part, la chose exprimée d'autre part, l'une et l'autre réductibles aux déchets du commentaire. Que si la prose de Bossuet nous conduit à des sommets où il est difficile de faire la part des architectures les plus sublimes prose ou vers, ne devons-nous pas voir là cependant une indication vers une forme du Langage où nous ne pourrions plus dissocier les idées de la forme, jusqu'à ce que celle-ci s'impose à nous avec un caractère de nécessité, à jamais introduite dans ce vivier de la vie de l'homme où le corps et l'esprit puisent leur subsistance: la Mémoire "Cette parole extraordinaire se fait connaître et reconnaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent être si intimement, et même si mystérieusement liés à sa génération, que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire" (Variété II — p. 170-171). Et pour que cette Poésie nous réduise, il sera nécessaire qu'elle soit à "plusieurs dimensions" au besoin en usant des subterfuges tactiques de Rembrandt: détourner l'attention du lecteur pour s'emparer de lui plus facilement. Et point ne sera besoin que le lecteur ignore la manoeuvre, bien au contraire. Car la qualité première du lecteur est d'être beau Joueur. Le lecteur devra faire état des difficultés que le Poète s'impose. Et le Poète devra donner un bloc parfait, sans les raccords factices de la Prose. En face du Poème, on l'acceptera ou on le rejettera tout de bloc.

Une analyse progressive des "conditions de la volupté poétique) (Variété I — p. 166) doit nous conduire à une définition suffisante de la Poésie.

Je suis homme. Ma tâche essentielle est d'être homme. La Poésie participe de l'activité humaine. Une première condition s'imposera à moi: que la Poésie me soit profitable. D'où j'exclurai toute facilité, d'où je ferai résider toute mon expérience intérieure dans un effort qui sera l'effort poétique. Puisqu'aussi bien le Poète est Créateur par définition des termes.

Par ailleurs l'esprit humain, dont la Poésie est une manifestation, tend à l'être par delà le Paraître, à l'authentique. Ma

Poésie devra être authentique. Et nous en sommes amenés à la notion d'effort et de règles. Cet effort comprendra une double utilité: celle de ma conduite jusqu'au bout de moi-même et celle de me débarrasser de ma vanité. Et ces deux utilités convergent: par delà la vanité m'introduire au sanctuaire de l'Orgueil Absolu. Cet Orgueil qui n'est autre pour Paul Valéry que le sentiment de son être et de son action. Comme le corps se défend par des gestes, ainsi l'esprit se défend par des idées. Mais ces idées conservent leur sens originel qui les enracine dans le corps encore que leur substance dépende de l'esprit: ces idées sont images. Or, ne sommes-nous pas là dans le domaine de la poésie même. Les images? Non point encore. Ces images ne doivent rien à ce qu'on a coutume d'appeler l'imagination, ou plutôt l'imagination n'a rien à voir que de très loin avec le sens qu'on lui donne en général, l'imagination n'est rien que la forme créatrice de l'esprit pour dominer l'univers. Et ici chez Valéry, comme chez Poe une métaphysique dirige, bien qu'elle ne les constitue pas les chemine-ments de l'inspiration: L'esprit est pris entre les deux tendances de l'être et du paraître le premier exigeant un retournement de l'être, le second une soumission aux sollicitations du talent sans plus. Le Monde par le premier se trouvera réintégré dans l'expérience poétique, car la poésie est avant tout expérience intérieure et réalisation. Le second nous videra de notre propre substance. Tout est en fonction de l'homme. Le Monde n'existe que pour être réduit. Ou plutôt rien n'existe en poésie qu'un univers nouveau, celui des rythmes et du sens de ces rythmes. Le poète deviendra le lieu d'un univers qu'il se crée.

Mais cet univers ne pourra être sans règles. Des directions sont nécessaires dans l'effort le plus superficiel. Combien plus dans l'effort par excellence de la Poésie, puisque Poète et Créateur c'est tout un. Et ici Paul Valéry fait appel au calcul des probabilités, à la règle des moyennes: si l'expérience passée a usé d'une forme du vers, d'une discipline stricte dans la création, il y a des chances pour que cela soit vrai, dans le rapport envisagé étant donné les réussites successives qui ont suivies. Dès lors le poète non seulement ne se libérera pas des règles au nom d'une prétendue inspiration, bien au contraire, il les appellera à son secours, il les requerra avec une exigence croissante au fur et à mesure que l'inspiration se fera plus

forte : car les dieux ne donnent que le premier vers et l'existence parfaite de ce premier vers dépend du second qui nous regarde intégralement. C'est en ce sens qu'il faut entendre le mot "exercice" appliqué par Valéry à ce chef d'oeuvre de "la Jeune Parque". "Exercice", certes oui, mais dans le sens d'illumination qui brille au départ de ce magnifique entrainement à la victoire, de cette victoire déjà que nous voyons au début de l'oeuvre de Ignace de Loyola.

Et ce n'est pas en vain que nous avons employé le mot exercice : la poésie est existence. Un mode harmonique de l'existence. Certes la Part de la Chance et du Hasard sont considérables et ces règles ont pour rôle primordial de préserver du facile et de l'exacerber. Comme dans la lutte de Jacob avec l'Ange il ne faut pas laisser l'Ange nous vaincre mais reprendre pied souvent avec la Terre vulgaire régénératrice. Une simple démarche et déesse la voici, dit Valéry, d'Athikté, la jeune danseuse grecque qui inspirait à Socrate les plus harmonieuses pensées. Mais qui dira la vigilance de tout son corps et les contraintes imposées ! Qui dira comment son corps est devenu de pierre pour vaincre la pesanteur et paraître plus aérienne sur des "pointes" rigoureuses. Qui dira l'attention dépensée, l'inhibition de tous les tressaillements : telle l'Arachné au milieu de sa toile attend dans une immobilité de mort la proie ainsi le poète. Et dès lors, toute l'oeuvre poétique sera faite quand la proie se présentera. Le métier du poète ne sera pas différent de celui du géomètre : comparer deux longueurs. Mais c'est du silence et de la concentration extrême qu'elles auront surgies côte à côte pour se joindre.

A celà ajoutez pour le poète ce sens de l'oeuvre qui identifie le poème à la forme sans cesse inachevée de l'esprit, un culte du Langage, union Cosmique des éléments essentiels l'Air, la Terre, le Corps, l'Esprit, union inintelligible de ces mêmes éléments, forme en principe éternelle, car détachés du sens immédiat, les mots acquièrent toute leur vérité : mouvements et lignes ainsi qu'il arrive à qui contemple la foule dont il n'entend le Langage nouveau arrivé dans une terre étrangère.

Mais puisque nous avons la bonne fortune d'avoir en Paul Valéry un critique de soi-son oeuvre est une longue critique une épreuve de soi-même-un examen de conscience païen- et que par ailleurs il a bien voulu récemment nous donner des notes précieuses sur la

composition de son poème le plus difficile et le non moins commenté, suivons le à la trace de soi-même sans nous priver de battre parfois des sentiers qu'il délaissera.

Paul Valéry est en Sorbonne durant que Gustave Cohen commente son poème "Parmi cette diversité de sensations et de réflexions qui me composaient cette heure de Sorbone, la dominante était bien la sensation du contraste entre le souvenir de mon travail, qui se ravivait, et la figure finie, l'ouvrage déterminé et arrêté auquel l'exégèse et l'analyse de M. Gustave Cohen s'appliquait. C'était là ressentir comme notre être s'oppose à notre paraître. D'une part, mon poème étudié comme un fait accompli, révélant à l'examen de l'expert sa composition, ses intentions, ses moyens d'action, sa situation dans le système de l'histoire littéraire; ses attaches, et l'état probable de l'esprit de son auteur. D'autre part, la mémoire de mes essais, de mes tâtonnements, des déchiffrements intérieurs, de ces illuminations verbales très impérieuses qui imposent tout à coup une certaine combinaison de mots—comme si tel groupe possédât je ne sais quelle force intrinsèque... j'allais dire: je ne sais quelle *volonté* d'existence tout opposé à la "liberté" ou au chaos de l'esprit, et qui peut quelquefois contraindre l'esprit à dévier de son dessein, et le poème à devenir tout autre qu'il n'allait être et qu'on ne songeait qu'il dût être.

(On voit par là que la notion *d'Auteur* n'est pas simple elle ne l'est qu'au regard des tiers) (Au sujet du Cimetière marin — N. R. F. mars 1933, p. 401-402).

Ici il faut remarquer deux groupes de faits: le poème est une reprise mais le poème n'est pas la série des reprises c'est un acte unique. Les reprises ne sont que "la volonté d'existence" de fragments qui essaient de se joindre. Cela est corroboré par diverses parties de l'oeuvre de Valéry qui fait appel à une sorte d'instinct analogue à celui de l'ingénieur à qui les calculs les plus précis ne permettent pas d'assurer la rigueur de son ouvrage, à une sorte de sentiment directeur, ce que en psychologie on pourrait appeler un "sentiment fondamental" qui dirige l'oeuvre comme par anticipation, qui la dirige comme cette mémoire négativement active qui refuse tous les mots qui se présentent mais ne peut retrouver le véritable. Et ceci nous conduit à une explication de l'inspiration et de l'oeuvre qui rejoint les divisions bergsoniennes de la mémoire habitude et

de la mémoire souvenir. La première étant un mécanisme, la seconde une intuition globale. Mais cette explication ne suffit pas. Car le cas de la mémoire contient un objet extérieur précis: Faits, textes, chiffres, tandis que le cas de la poésie ne contient rien qui ne soit intrinséquement contenu dans l'objet poétique lui-même, c'est à dire dans ce qui constitue précisément l'Introuvable: le Poème achevé. Or d'une part le Poème existe par un sentiment antérieur qui nous y achemine, mais et d'autre part, la Poésie s'identifie avec l'oeuvre. Pas plus que n'est un héros celui qui rêve de grandes actions, un saint le jeune homme troublé par des vapeurs subtiles, pas davantage n'est un poète celui qui sent en lui de l'indéfinissable.

Peut être l'examen "des rapports d'un poète avec son poème" nous conduira-t-il à des indications utiles:

"Il faut dire d'abord que le Cimetière Marin *tel qu'il est*, est pour moi, le résultat de la section d'un travail intérieur par un évènement fortuit. Une après midi de l'an 1920, notre ami très regretté, Jacques Rivière, étant venu me faire visite, m'avait trouvé devant un "état" de ce "Cimetière Marin" songeant à reprendre, à supprimer, à substituer, à intervenir cà et là...

Il n'eut de cesse qu'il n'obtint de le lire; et l'ayant lu, qu'il ne le ravît. Rien n'est plus décisif que l'esprit d'un Directeur de Revue.

C'est ainsi que *par accident* fut fixée la figure de cet ouvrage.

(Au sujet du "Cimetière Marin" — N. R. F. du 1er mars. 1933 — page 403).

Retenons ceci: c'est par accident que fut fixé le poème. Donc, le poème pour son auteur est avant tout "un degré de conscience" basé sur "les propriétés excitantes du langage" sur la puissance de l'effort accrue par le souci "de plier le verbe commun à des fins imprévues sans rompre les formes consacrées du langage" d'équivaloir la pensée à la Langue et non pas la Langue à la Pensée comme il advient en prose, Valéry va jusqu'à considérer un poème comme une architecture: "la conduite simultanée de la syntaxe, de l'harmonie et des idées (qui est le problème de la plus pure poésie) sont à mes yeux les objets suprêmes de notre art". Celà implique de la part du poète une acuité souveraine à l'égard de ses moyens. Les règles d'ailleurs sont-elles autre

chose que la conscience de nos moyens. Et cela implique encore une définition des "conditions poétiques".

Mais la poésie demeure toujours aussi mystérieuse. Car le poète seul peut se permettre ces difficultés, elles seront une discrimination, nous conduiront à déterminer ce qui n'est pas poétique mais ces exercices ne seront jamais des recettes. . Bien plus ils créeront entre l'auteur et l'homme dans le poète un conflit dont Valéry affirme qu'il lui est inintelligible qu'on le lui reproche souhaitant bien au contraire "d'engager les poètes à produire à la mode des musiciens une diversité de variantes ou de solutions (le mot est remarquable) du même sujet. Quelle attitude de grand seigneur sûr de ses moyens, mais qui ne manque pas de morgue, tel ce personnage aristocratique de Proust qui se faisait la barbe en tenue matinale sans vergogne à l'égard de ses domestiques. Mais cette attitude, si elle est commandée par le sens humain de Paul Valéry, elle l'est aussi par une longue réflexion sur l'essence poétique et les différences "extrêmes entre les états créateurs de prose et les états créateurs de poésie". Dans la prose, il s'agit d'atteindre un but, dans la poésie comme dans la danse point de but dans l'espace ni de termes, pas de liaison qui annule les détails et les résorbe dans une fin utilitaire. L'Univers de la Poésie est un "univers de relations réciproques, analogue à l'univers des sons, dans lequel naît et se meut la pensée musicale. Dans cet univers poétique, la résonance l'emporte sur la causalité, et la "forme" loin de s'évanouir dans son effet, est comme *redemandée* par lui. L'idée revendique sa voix" (N. R. F. p. 405). Dès lors, le détail ainsi que nous l'avons fait remarquer importe avant tout, non pas en soi, ce qui serait réduire le poème à un amalgame, ou mieux, à une marqueterie, mais en tant qu'il constitue une densité: "L'univers poétique dont je parlais s'introduit par le nombre, ou plutôt, par densité des images, des figures, des consonnances, dissonnances par l'enchaînement des tours et des rythmes. l'essentiel étant d'éviter constamment ce qui reconduirait à la prose soit en la faisant regretter, soit en suivant exclusivement *L'idée*. . . (N. R. F. p. 406). Et les idées concourront pour parts égales avec les rythmes et la syntaxe "à soutenir une certaine tension ou exaltation, à engendrer en nous *un monde* — ou un *mode d'existence*" tout harmonique (N. R. F. p. 406).

Ici nous avons enfin atteint l'essence du poème et une définition exhaustive de la poésie: un mode d'existence tout harmonique, constitué avant tout par les harmoniques des mots, des rythmes et des idées. Harmoniques comparables au halo de William James qui se compénétrèrent comme les états de conscience et constituent une personnalité. Dès lors, les mots devront prendre la première place "Si donc l'on m'interroge; si l'on s'inquiète (comme il arrive, et parfois assez vivement) de ce que j'ai "voulu dire" dans tel poème, je réponds que je n'ai pas *voulu dire*, mais *voulu faire*, et que ce fut l'intention *de faire* qui a *voulu* ce que j'ai dit..." (N. R. F. p. 407).

Mais tout ceci n'indique rien encore de cet instinct créateur qui écarte les rythmes intrus comme automatiquement et avec une "rigueur obstinée" ainsi que Léonard, conduit le poème à sa fin. De quelle nature est cet instinct qui constitue proprement l'état poétique:

"Quant au "Cimetière Marin", cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. J'observai que cette figure était déca-syllabique, et je me fis quelques réflexions sur type fort peu employé dans la poésie moderne; il me semblait pauvre et monotone. Il était peu de chose auprès de l'alexandrin que trois ou quatre générations de grands artistes ont prodigieusement élaboré. Le démon de la généralisation suggérait de porter ce *Dix* à la puissance du *Douze*. Il me proposa une certaine strophe de six vers et l'idée d'une *composition* fondée sur le nombre de ces strophes, et assurée par une diversité de tons et de fonctions à leur assigner. Entre les strophes, des contrastes ou des correspondances devaient être instituées. Cette dernière condition exigea bientôt que le poème possible fut un monologue de "moi", dans lequel les thèmes les plus simples et les plus consistants de ma vie affective et intellectuelle, tels qu'ils s'étaient imposés à mon adolescence et associés à la mer et à la lumière d'un certain lieu des bords de la Méditerranée, fussent appelés, tramés, opposés...

Tout ceci menait à la mort et touchait à la pensée pure. (Le vers choisi de dix syllabes a quelque rapport avec le vers dantesque).

Il fallait que mon vers fut dense et fortement rythmé. Je savais que je m'orientais vers un monologue aussi personnel, mais aussi universel que je pourrais le construire. Le type de vers choisi, la forme adoptée pour les strophes me donnaient des conditions qui favorisaient certains "mouvements", permettaient certains changements de ton, appelaient certain style... Le "Cimetière Marin" était *conçu*. Un assez long travail s'ensuivit". (N. R. F. p. p. 407-408).

L'essentiel de cette "confiance" de métier se trouve dans cette phrase qui semble la commenter: "Je rêve donc que je trouve progressivement mon ouvrage à partir de pures conditions de forme, de plus en plus réfléchies, — précisées jusqu'au point qu'elles proposent ou imposent presque... un *sujet*. — ou du moins, une famille de sujets". (N. R. F. — P. 408) Ce qui aggrave le problème. Il se complique de celui des rapports de l'inspiration au Langage. Quoiqu'il en soit de ce problème qui déborde le cadre de cette leçon et dans la nécessité où nous sommes de noter et d'adopter seulement le point de vue de Paul Valéry, admettons que la Forme soit l'essentiel. Admettons ensuite que cette Forme s'incarne dans la synthèse harmonique de toutes les ressources du Langage, on en arrive à définir le poème par la composition. Or, dans le Poème "le détail est à chaque instant d'importance essentielle et la prévision la plus belle et la plus savante doit composer avec l'incertitude des trouvailles". La difficulté reste tout entière. La "relation entre un certain esprit et le Langage" est illusoire. En effet, "composer" un Poème implique sa décomposition. Or l'essence d'un Poème est d'être indécomposable.

De la sorte, après avoir posé à un degré d'acuité inatteint ces deux problèmes: celui de l'instinct harmonique qui achemine le Poète vers la réussite qui seule cependant est Poésie

celui de la composition du Poème qui implique cependant une possibilité de décomposition antipoétique,

Paul Valéry nous laisse sur notre soif, et sur l'insoluble contradiction.

Deux autres leçons suivirent celles-ci, qu'une fatigue assez longue m'empêcha de revoir pour l'impression :

Luce Durtain et le problème de l'humanisme- Leçon prononcée le vendredi 1er. septembre 1933.

André Gide et le problème de l'art en soi- Leçon prononcée mardi 5 septembre 1933.

Dans la leçon sur Luce Durtain, j'essayais de montrer comment un grand voyageur utilisait ce sixième sens: le voyage, à l'enrichissement de la vision humaniste, jusqu'au "maitre-geste" qui accomplit l'homme et constitue, en un sens, le lien social de la personnalité, le langage pour autrui et soi même de la vie intérieure profonde. J'essayais de montrer, comment, pour cet humaniste d'aujourd'hui, tout semble se résumer en une attitude d'objectivité grâce à quoi les êtres et les choses ne sont que la matière d'un effort, non point toujours intégrant. Et je tentais, à partir de lui, une critique "du voyage" qui est bien la contradiction par excellence de la pensée moderne, car sera-ce au premier contact que nous ferons confiance (il accentue les différences) ou à la pratique de la vision étrangère (elle nous assimile à elle.) Dans les deux cas, l'objet prétendu du voyage est manqué. Quant à moi, je ne vois que les paysages que je reconnais. Et j'opte pour "le voyage autour de ma chambre". En définitive, je concluais que dans l'humanisme contemporain le voyage ne possédait une valeur authentique que s'il était la vérification d'une expérience antérieure obtenue par une longue réflexion sur les conditions et les ressources de la vie intérieure et de l'esprit. (Sur Luce Durtain, voir: "LUC DURTAÏN, et son oeuvre", par Yves Chatelain. Paris, 1933. Ouvrage d'introduction, excellent).

Dans la leçon sur André Gide, je m'efforçais de projeter sur un point particulier, les idées que j'expose dans "André Gide-Essai de psychologie littéraire". (Les OEuvres Représentatives, Paris — 1934).

EMILE GOUIRAN.