

# Chronique de la société

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **20 (1946)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## CHRONIQUE DE LA SOCIÉTÉ

---

### COMPTE RENDU DE CONFÉRENCES

Conférence de M. Pierre Emmanuel, le 15 novembre 1945 : *Y a-t-il une poésie chrétienne?*

M. Pierre Emmanuel n'a pas engagé sur la poésie, ou sur une définition de la poésie, le débat que son titre pouvait faire attendre ou peut-être espérer à nos esprits déformés par les méthodes et les jeux de la critique moderne, et quelquefois des poètes eux-mêmes. Loin de limiter son propos à quelque dogme théologique ou littéraire, il l'élargit au contraire à la mesure des découvertes que la lecture et l'étude patiente des œuvres des poètes permettent chaque jour d'accomplir. Il apparut lui-même, au cours de son exposé, comme ressurgissant, encore ébloui, d'une visite aux ombres, d'une descente, avec Orphée, au cœur des mystères originels. Et l'on retrouvait une analogie singulière entre la parole du conférencier, son ton et sa manière, et ceux de sa poésie, gonflés et tendus par un incessant effort, par un perpétuel travail de libération et d'enfantement. Effort pour soulever ces masses de chair et de sang, ces énormes rochers qui oppriment la plus pure voix humaine et le dieu dans l'homme, pour « lutter contre la pesanteur farouche », dont témoigne un des plus anciens poèmes d'Emmanuel, *Christ au tombeau*, qu'il lut au début de sa conférence. Effort couronné des succès dont témoignent d'autre part quelques-unes de ses productions plus récentes, dont il cita en terminant quelques fragments importants : de *Sodome* (sa dernière œuvre publiée) et de *Babel* (en préparation).

C'est en effet par la lecture et le commentaire de ses œuvres qu'Emmanuel répondit en partie à la question posée dans son titre. Il est assez rare d'entendre un poète s'exprimer sur ce qu'il fait et *veut* faire<sup>1</sup> avec autant de netteté. Emmanuel expliqua, développa quelques-uns des thèmes familiers de sa poésie, quelques-unes des images qui la hantent : l'image, par exemple, de la Colombe, symbole de l'Esprit créateur qui s'élève au-dessus du Chaos ; le thème, emprunté au monde moderne, du Tyran, figure « inverse » du Christ, figure en laquelle peut aussi se reconnaître l'humanité tout entière dans sa folie, enfantant loin de Dieu son propre esclavage.

---

<sup>1</sup> La poésie d'Emmanuel est rien moins qu'« involontaire » ; elle vise à un enseignement et à une démonstration, comme en font foi les arguments qui précèdent certaines parties de *Sodome*.

L'œuvre poétique de Pierre Emmanuel tend à la reconstruction et à la redécouverte du sens profond des plus anciens mythes bibliques : celui de Sodome, par exemple, qui représente à ses yeux le péché de l'individualisme égoïste, niant les ordres de Dieu ; celui de Babel, histoire d'une civilisation collectiviste, pleine de l'orgueil de sa réussite, dont Dieu est également absent. L'époque, dit-il, a besoin d'une « architecture spirituelle » : la poésie chrétienne est celle qui travaille à en dévoiler peu à peu les perspectives.

\* \* \*

Emmanuel consacra une part importante de sa conférence à la présentation de quelques poètes dont l'effort lui paraît dirigé dans ce sens : Pierre-Jean Jouve, pour commencer, dont l'œuvre, comme on sait, joua à l'égard de la sienne un rôle initiateur, en qui il voit le premier témoignage de la « réapparition du fonds chrétien en poésie ». Il nous fit entrer dans le monde poétique de Jouve par de nombreuses citations, auxquelles il conférait un éclat et une puissance surprenants par la seule façon dont il les lisait, sur un ton de passion extraordinaire ; et par le commentaire qui prolongeait sa lecture. Citations tirées de la préface au *Paradis perdu* (dans l'édition de 1937), du texte intitulé *Poésie et catastrophe*, paru pendant la guerre (1942), des poèmes de *Gloire* et du récent *A une soie*. Emmanuel insista notamment, à propos de ce dernier poème et de toute l'œuvre récente de Jouve, sur la double influence qu'exercent sur cet auteur la tradition chrétienne de la France et sa tradition révolutionnaire, « l'esprit des Croisades et l'esprit de la Révolution », comme il dit ailleurs, destinés à se réconcilier dans l'ordre d'une vocation unique de liberté.

À la question de l'existence et de l'avenir d'une poésie chrétienne, les œuvres de quelques jeunes poètes viennent répondre à leur tour ; après l'œuvre « maîtresse » de Jouve et parallèlement à l'œuvre d'Emmanuel lui-même, celles de quelques-uns de ses « camarades » en poésie : Patrice de La Tour du Pin, Loys Masson, Luc Estang. Emmanuel parla d'eux de façon très simple et très directe, marquant avec une égale amitié les réserves les mieux fondées et l'admiration la plus vive : de Patrice de La Tour du Pin, leur aîné, retiré dans son domaine de Sologne, dans un pays d'étangs et de brumes d'où sont nés un jour les admirables *Enfants de Septembre*, d'où naissent encore des personnages mystérieux, aux noms étranges et magnifiques, le Cortinaire, Ellor ou ce Prince Ullin « dont le cœur est désert ». Ce jeune poète mène, suivant l'analogie de la vie monacale, une « vie recluse en poésie » qui, écrit-il, « est un grand risque et une grande discipline » (*Psaumes*). Il juge la poésie un exercice difficile et grave, semé de tentations, qu'il définit par ces mots bizarres : le Jeu du Seul.

*Vous êtes le Seul, Seigneur — et comme les mots peuvent se déformer.  
Que le Jeu du Seul soit uniquement votre Jeu avec l'âme — et non pas l'autre.  
Qu'il aurait pu devenir...*

(Psaume XIV)

— de Loys Masson, de Luc Estang, qui sont des poètes de l'événement, d'un combat dans lequel ils ont violemment pris parti. Emmanuel commenta le récent essai de Masson (paru en Suisse) : *Pour une Eglise*, avec des réserves, mais en le considérant avant tout comme un « acte de courage ». Et il fit une lecture extrêmement belle du poème intitulé *Notre Dame des Exodes*<sup>1</sup> qui est un cri d'horreur et une prière et qui demeurera au nombre des témoignages décisifs portés par les poètes de la Résistance. Il cita enfin, de Luc Estang, une belle *Méditation* sur la Croix.

Le conférencier insista, en terminant, sur la volonté d'*édification* qui est commune à ces poètes. On peut l'entendre dans un double sens, matériel et spirituel. On sait que Patrice de La Tour du Pin travaille à une *Somme* de poésie, dont les textes parus à ce jour ne sont encore que des fragments ; qu'Emmanuel lui-même est engagé dans une œuvre dont les proportions dépassent les ambitions généralement reconnues aux poètes de notre temps ; qu'un Masson se fait de plus en plus clairement le porte-parole des exigences morales les plus sévères du christianisme (non sans quelque danger d'étroitesse et de confusions, du reste). Tous construisent leur œuvre de poète comme une sorte de nouvelle théologie, en lui conférant avant tout la valeur d'un nouveau message prophétique, appelant et nommant déjà les nouveaux cieux et la terre nouvelle, l'homme nouveau.

C'est à la qualité et à l'urgence de ce message que Pierre Emmanuel sut rendre sensible son auditoire au cours de son bel et riche exposé.

GEORGES ANEX.

\* \* \*

Cours en quatre causeries donné par M. René Huyghe, les 15, 22 et 29 octobre et le 5 novembre 1945 sur la *Poétique de la peinture*.

Tel le travail risqué et précis de cet ouvrier corroyeur dont M. Huyghe nous vante le talent, les quatre causeries données à l'Aula témoignent d'une sensibilité qui à chaque pas réinvente la Mesure. Nous résumons ici la première moitié de ce cours.

Nécessaire à l'homme autant que le langage, l'œuvre d'art touche aux deux lois fondamentales de notre destin : à celle de la Vie d'abord, qui, cherchant à durer, ne semble mourir que pour se mieux préserver ; à la loi aussi de l'Homme, seul en ce monde acceptant le sacrifice de la durée à l'*instant de qualité*. Cet instant, lui sauver la vie ; pour cela, faire appel au solide mort, résistant : pierre, bronze, bois. Projeter le monde spirituel sur le monde matériel ; en celui-ci tracer des équivalences de celui-là : tel est le but de l'œuvre d'art.

---

<sup>1</sup> Publié en 1941 par la revue *Espirit* et repris dans le recueil intitulé *Délivrez-nous du mal*.

Les intentions conscientes de l'artiste, ce que d'autre part il fait en réalité — et qui ne sera souvent compris que plus tard — voilà sur quoi porte le travail et le jugement du critique d'art : double aspect d'un message qui requiert lecture en clair et lecture en chiffré, analyse et psychanalyse. Les *différentes conceptions de l'œuvre d'art à travers les âges* et *graphologie du dessin* sont les sujets d'une première et d'une seconde causerie.

Opération sensible, opération intellectuelle, la critique est bien plutôt ceci que cela. Le sentir en effet varie et, d'autre part, demande un effort : il ligue contre lui méfiance et paresse. L'Idée, par contre, est un étalon fixe à quoi l'homme pense mesurer aisément la qualité de l'œuvre d'art.

A cette dernière, souvent, est appliqué le *gabarit* du Réel. L'art doit imiter la nature : Vinci ne croit pas faire autre chose et c'est cela, chez Phidias, que louaient les Athéniens. Mais le réalisme dépasse le réel : l'attention nécessaire à l'artiste, le choix qu'il fait des objets, la façon dont il les dispose, sont choses qui déjà nous introduisent dans le domaine de la psychologie. Et pour peu que cette attention soit fervente, chargée d'intentions obscures, nous en arrivons au *réalisme magique*, aux sortilèges du trompe-l'œil (fresques de Véronèse, surréalistes modernes). Le réalisme pur est une impossibilité.

A ce que le monde matériel peut présenter de solide et de fixe, correspond en notre monde intérieur le *solide mental* : l'art peut exprimer des idées, se mesurer au *gabarit des idées*. Ce peut être une inscription imagée : le poisson symbolique des chrétiens primitifs, ces anges aussi à qui les Byzantins prêtent juste ce qu'il faut de réalité pour être signes visibles de la grandeur de Dieu. Ce peut être de façon autre encore, dans les tourbillons de Vinci, au delà des apparences, la Loi. Le Grec antique, lui, partant du réel, de l'accidentel, remonte à l'Idée. Ce que cette dernière approche, un rapport mathématique l'exprime avec rigueur : le plus parfait de tous, la Section d'or, triomphe au XV<sup>e</sup> chez Piero della Francesca.

Réalisme, idéalisme. De juger contenue en ces mots toute œuvre d'art, nous dissuade tel portrait de Rembrandt : là une vie inexplicable démesurément s'affirme, devant quoi nous comprenons que l'Idée (chez un Giotto par exemple) n'est que papier-monnaie et crédit d'une âme individuelle, unique, irremplaçable. Greco, Rembrandt, Rubens. Individualisme déformant, vie intérieure, dynamisme de la Vie : dévaluation de la Mesure. Poussin tente une synthèse. A l'imitation de la nature, au respect de la sculpture antique, il joint, la réduisant à des *modes*, cette réalité qui échappe à l'observation comme à la Règle immuable. Si ces modes sont divers, ils trouvent dans la *délectation* un aboutissement commun. C'est en ce sens que Delacroix parlera des variations du Beau.

Que la peinture, avec Greuze et David, connaisse encore au XVIII<sup>e</sup> siècle quelque tutelle, celle de la Morale entre autres, il n'empêche que, désormais, l'œuvre de plus en plus se mesure au gabarit intérieur et individuel. La notion de relativité, introduite par Taine, ruine la foi dans les règles et ne peut par

ailleurs complètement expliquer ce qui reste, avant tout, une tentative vers l'expression d'« un monde ignoré qui naît et meurt en silence ». L'art moderne frappe par la diversité et la spécialisation de ses talents.

\* \* \*

Nous ne connaissons guère l'Homme au travers de ses intentions et de ses idées. Par contre, en ses actes spontanés, écriture par exemple ou dessin, nous pouvons tenter de surprendre sa réalité vraie qui est individu, certes, mais aussi âme collective d'une race.

Invention humaine cherchant à vivre, le trait affirme un souci d'autonomie et de continuité. Chez les Primitifs, d'une part, dans la mesure où la donnée ethnique le permet, chez les peuples méditerranéens, par ailleurs, ce trait continu, isolant et résumant l'objet exprime le monde mort de la Forme et de l'Idée. Selon l'individu, selon la race plus ou moins spéculative ou positive, il tend à la géométrie, il tend à l'arabesque, commodité mentale ou commodité physique qui ne conviennent guère au graphisme du Nord. Analytique, ce dernier ne prête nulle cohérence à l'objet. Sa ligne brisée, condamnée, capitule au XVI<sup>e</sup> siècle devant les hachures et les barbes, devant le lavis enfin, moyen exprimant au mieux ce monde mouvant, atmosphère et lumière, sentiment et vie, à qui va la préférence de l'homme nordique. L'architecture se mariant à la brume abandonne chez Rembrandt toute rigueur. A l'arabesque, présent d'une culture italienne, Rubens donne un sens flamand : elle est chez lui trajectoire vitale et non définition. Le caractère baroque du dessin septentrional s'altère ou s'exalte, de même celui classique du graphisme méridional, selon l'alternance et la poussée d'époques, elles aussi, marquées de l'un ou l'autre caractère. L'Allemagne, qui connaît en Durer sa tentation classique, présente un terrain plus que favorable à l'exubérance du Rococo. La France, elle, use discrètement de ce dernier. Michel-Ange, au seuil d'une époque baroque, prête aux corps une torsion expressive.

Pas plus qu'il ne se perd dans la Nature, le dessin français, à l'origine, ne se hausse dans la Géométrie pure. Sa ligne aisée, unissant la cassure à la courbe, entre Nord et Sud chemine humaine, tendre. A quoi s'oppose, lui tout ronces, griffes et crochets, le graphisme allemand de cruauté. L'Ecole française évolue ainsi qu'en elle coexistent, alternent ou s'harmonisent les influences flamandes ou italiennes. Si le XVI<sup>e</sup> siècle connaît une vague méditerranéenne, le XVII<sup>e</sup> confronte, en Poussin, l'humidité du lavis à la solidité de l'œuvre élaborée. Chez Watteau qui succède aux classiques, une fine hachure nordique restitue des visages fermes et mobiles à la fois. Fragonard, Delacroix, Ingres illustrent aussi la dualité de la « race » française, et Géricault qui peut user du lavis à des fins toutes sculpturales.

Reste telle page de Corot ou de Segonzac où règne, émoi spécifiquement français, certain tremblement de l'âme et de la main.

(A suivre)

O. CUENDET.