

Académie Royale
de Langue & de Littérature
Françaises



BULLETIN

TOME XXXI — N° 4
Novembre 1953

SOMMAIRE

| | Pages |
|---|-------|
| Mallarmé vivant. (<i>Lecture faite par M. Robert Goffin, à la séance du 10 octobre 1953</i>) | 139 |
| L'écrivain et son public. | |
| I. Discours de M. Henri Liebrecht | 150 |
| II. Discours de M. Robert Goffin | 154 |
| III. Discours de M. Roger Bodart | 165 |
| IV. Discours de M. Lucien Christophe | 171 |
| Article de M. Pierre Gaxotte | 182 |
| RAPPORTS | |
| Prix Académiques 1953 , par M. Luc Hommel | 184 |
| Rapport du Jury chargé de juger le concours scolaire de l'année 1953 , par M. F. Desonay | 189 |
| BIBLIOGRAPHIE | |
| Brunot Ferdinand. (<i>Histoire de la langue française continuée par Charles Bruneau</i>) et Haust Jean (<i>Atlas linguistique de la Wallonie</i>) par M. Maurice Delbouille | 194 |
| CHRONIQUE | |
| Un Mémorial Carton de Wiart , par M. Luc Hommel | 202 |
| Une « Journée Fernand Severin » à Grand-Manil , par M. Edmond Vandercammen | 204 |

Mallarmé Vivant

Lecture faite à la séance du 10 octobre 1953,
par Robert Goffin.

Nous voici à l'époque où Mallarmé, en âge de réfléchir aux principes de la déontologie poétique, est confronté avec une doctrine d'une séculaire lourdeur qui entrave l'initiative des poètes.

Quelques-uns ont pressenti la nécessité d'une révolution mais l'emprise est si forte, dans sa substantielle erreur, qu'il faudra longtemps pour que les âmes natalement averties acceptent de soulever une rigueur qui paraît immortelle.

Hugo, Shelley, Coleridge ont de temps en temps atteint à la notion d'une nouvelle conception vivifiante mais, à côté d'échappées qui annoncent la poésie moderne, ils retombent au gouffre béant de la versification.

Pendant des siècles, la poésie a été immobile, statique, figée. Ce qu'elle fut pour Catulle ou pour Euripide, elle le restera immuablement. Elle n'est que l'expression d'une autre forme de la prose malgré que la délimitation extérieure soit d'une indiscutable netteté ; est poésie ce qui est vers, et est vers ce qui n'est pas prose !

Pendant des siècles, les poètes croiront à l'identité du vers et de la poésie. La distinction se situera dans la forme extérieure de l'écriture tandis que le fond de la prose et de la poésie reste identique. L'une et l'autre comportent la même fin. Pour Chapelain que Boileau a cru renverser, la poésie exprime ce que la prose peut dire et l'erreur est si fatale que certains vont même jusqu'à croire que la qualité du vers doit, dans sa pureté, rejoindre la prose. D'Alembert ne prétend-il pas que la règle essentielle qui doit animer les poètes « ne reconnaît plus pour lors en vers que ce qu'elle trouverait excellent en prose » ? Et bientôt toute l'école des poètes du dix-huitième siècle revendiquera l'honneur

de faire, de la poésie, l'expression adéquate de l'intelligence, cette noble fonction de l'homme qui doit être la ressource suprême du lyrisme. Il faudra longtemps avant d'arriver à cette conviction que l'image constitue la matière conditionnante et irradiante de la poésie et, qu'en réalité, il n'y a qu'une poésie : la poésie pure ou absolue !

Edgard Poe, le premier, va ouvrir la brèche critique qui servira, à Baudelaire et à Mallarmé, pour s'échapper aux rigueurs d'une loi ancestrale et apporter les prémisses d'une définition poétique qui constituera la loi actuelle de notre persuasion.

Quand Mallarmé va commencer à écrire, la poésie est toujours anecdotique, imitative, narrative ; elle relève de l'éloquence rimée et tend à exprimer le réel et à dire la vérité. Toute l'école anglaise et américaine attache une irrémédiable importance à cette erreur que tous les manuels professent : le poète est celui qui dit la vérité ! On n'est pas poète par la notion même de ce qu'on exprime mais son authenticité.

Le romantisme lui-même, présentant la révolution qui se préparait, n'avait modifié que des règles sans importance, et pressait son effort sur l'explicitation sentimentale du moi. Le poète était celui qui traduisait les aspirations quotidiennes de l'humanité.

Mais, le premier, Baudelaire a senti la perspective d'une rupture qu'il va se hâter d'élargir. Il étudie et commente Poe et, à travers son maître français, Mallarmé va se diriger vers la définition d'un nouveau principe vivifiant.

Poe le premier a tenté de remonter aux sources mêmes du lyrisme en donnant au poète une nouvelle mission qui lui confère la nécessité de voir et d'exprimer selon ce qu'il a vu en profondeur.

Il importe que le poète, dans un effort de rationalité contrôle et explique selon sa vue. Il doit en réalité échapper aux règles séculaires de la littérature préfabriquée ou mieux préfabricable et par les attributs de sa connaissance subjective arriver à une seconde réalité reconstituée. La matière employée à pareille fin ne relève plus d'une technique automatique mais tend à s'abstraire pour mieux pénétrer la véritable nature et les exactes relations des choses et des sentiments.

Les anciens se limitaient à la déduction cartésienne employée pour la prose. Poe recule les limites de la perception jusqu'à

l'imagination, le mystérieux, l'imprévisible. La vie n'est plus orchestrée par la logique traditionnelle mais par le coup de dés de la fantaisie et de la subjectivité. A l'intelligence des post-classiques et à la sentimentalité des romantiques, Poe et, bientôt, Baudelaire superposent le règne si fécond de l'intuition si pas de la subconscience.

Les anciens recherchaient une beauté objective, figée, froide, traditionnelle, Poe n'est attiré que par la vérité individuelle, le fluide du mystère, la métaphysique d'une nouvelle perception qui dépasse les entendements d'une intelligence alourdie. Tels doivent être les attributs de la Nouvelle Poésie ! Ainsi pense Baudelaire, ainsi pensera Mallarmé !

La poésie doit s'efforcer de découvrir la prismatique beauté qui est située au delà des zones de la logique quotidienne et de la prose. Et ainsi, à travers Poe et Baudelaire, l'humble Mallarmé remettant tout sur le métier arrivera à la perception de deux réalités totalement différentes et antithétiques, dont l'exercice appartient pour la première aux prosateurs et aux littérateurs, tandis que la seconde est, en dehors de la littérature, le domaine des vrais poètes. Le monde est saisi et explicité selon la vue première des écrivains traditionnels. Le royaume des poètes appartient à une vue plus profonde et plus investigatrice qui est capable de conférer — grâce à la seconde vue — une nouvelle réalité aux objets. La littérature s'occupe du phénomène, le vrai poète n'a d'yeux que pour le noumène. Son droit de recherche est absolu et doit le pousser jusqu'à l'indéfinissable, l'indicible et l'irrationnel. Il doit s'attacher, à dire l'inexprimable. Il doit se dépasser. Il doit être au delà de l'homme ! Il n'est plus guidé par les fins humaines quotidiennes mais par le seul but de la réalité suprahumaine du poète. Le poète est celui qui dépasse le poète !

Selon le vieux coup d'archet des rimeurs traditionnels, le génie n'était que l'imitation fautive, irréaliste et mythologique, la description traditionnelle et objective, la transposition, en phrases rythmées et rimées, des vérités raisonnables. Peu à peu le poète tendra à la traduction de l'intraduisible. Ce ne sera plus un jeu mais une fonction, une justification. Et on comprend que sous la pression de cet impératif profond, les lois mêmes de l'expression, du langage, devront revêtir une nouvelle apparence si p

une nouvelle réalité puisqu'il faut révéler autre chose que ce que les anciens mots exprimaient.

Le langage sera doué d'une autre fin en soi ! Les mots devront céder à la poussée de l'irrationnel et de l'indicible. Les signes verbaux vont être bousculés et bouleversés, ils devront signifier, non plus grammaticalement mais par la puissance de l'intuition, de la suggestion, de la réverbération, de la subconscience, de la métaphore, de l'hyperbole, par l'étincelle de l'image, du démembrement, du symbole, de l'allitération.

L'exercice de la langue poétique passe du plan de l'intelligibilité à celui de la sensibilité. Il ne faut plus dire mais suggérer au risque d'être obscur ou hermétique. Il faut oublier la connaissance marmoréenne pour donner vie à une chaleureuse compréhension intuitive.

L'écrivain, selon les vieux prescrits, flattait le goût de la foule, il la recherchait, la traduisait, l'exprimait. Il démocratisait son moyen d'expression et sa pensée. C'était la littérature engagée à flatter le plus grand nombre pour atteindre la gloire immédiate.

Avec Edgar Poe et Baudelaire, le vrai poète doit arracher la populace à sa plate ruminant de « bétail humain » pour qu'il se hisse lentement vers une beauté qu'il n'atteindra jamais, dans la limite où elle le précède éternellement.

Jusqu'à Mallarmé, la poésie c'est le vers, de la chanson de Roland à Joséphin Soulayr, en passant par Pradon, l'Abbé Delille et Ponsard. Après Mallarmé, et sur son enseignement, la poésie va reprendre une nouvelle définition restrictive et absolue. Les rhétoriciens dont on s'est moqué pendant deux siècles vont remonter à la surface de l'art. Et bientôt, la poésie que le dictionnaire définissait « l'art d'écrire en vers » deviendra une notion plus difficile, plus confuse, plus impénétrable. Chaque poète après Mallarmé cherchera la liberté de sa technique. On ne demandera plus au poète d'écrire en vers mais d'exprimer des notions harmonieuses au delà de l'humain. Le poète devra être celui qui se bat d'une courte tête. Et la difficulté sera bientôt de redéfinir cette chose fluide, impondérable, qui échappe par son essence à la connaissance et à la logique. La poésie, langage codifié de la prose, tend à se hisser vers un art souverain qui sert à communiquer aux hommes une émotion d'ordre inattendu par le moyen d'un langage harmoniquement organisé.

Est-il possible de démêler l'écheveau compliqué de la composition et de la métrique mallarméenne. Pour difficile que soit ce démontage, essayons de le dénouer élémentairement.

Bien entendu, Mallarmé était le seul à connaître la corde raide d'une scientifique et vertigineuse adaptation entre le fond et la forme, le son et le sens, la profondeur et la surface où le poète exerçait son patient génie et où, dans une étroite collaboration de l'inspiration et du travail, il s'agissait de rendre l'apparent invisible.

Mais pareille résolution n'est pas antérieure à son œuvre ; elle s'est précisée lentement, minutieusement, sûrement, et il n'est que de suivre chronologiquement l'œuvre pour la voir fleurir et s'épanouir et distinguer toutes les périodes de la maturation.

Vidons d'abord cette question primordiale de savoir si, pour la dernière partie de son œuvre, l'orchestration verbale a été absolue et créatrice au point que le poète élimina tout élément intérieur et sensible, pour que, seuls, les rapports étymologiques des mots aient de l'importance.

Certains, à tort à mon sens, le prétendent. Mallarmé a conté sa propre et douloureuse sensibilité dans ses poèmes et il l'a souligné lui-même dans une lettre à Cazalis :

« Un pauvre poète, qui n'est que poète — c'est-à-dire un instrument qui résonne sous les doigts de diverses sensations ».

Mais pour fugitive que soit cette définition, il suffira peut-être, si on veut la tenir pour valable et féconde, de la retrouver dans la vie lyrique et frémissante de chaque poème.

Essayons de faire le point et de situer exactement Mallarmé dans l'évolution technique du génie français.

Le Romantisme emploie les images savamment et il recherche, entre les pôles qui font jaillir l'étincelle, un parallélisme ou une similitude qui ne s'oppose pas à la résistance compréhensive des lecteurs.

Qui pourrait s'étonner, chez Hugo, du rapprochement de la faucille et du croissant de la lune ? Qui ne comprend pas les noyés qui dorment dans les goémons verts ?

Baudelaire surenchérit sur l'audace du romantique, et, à travers son orchestration des mots, il fera marcher la nuit, et

éloignera les pôles émetteurs de ses sensations. Pourtant, chez l'un et chez l'autre, l'usage des images est organisé pour le rendre plus perceptible. Tous les deux abusent du « comme » monotone et fatidique que Mallarmé éliminera lentement en usant, au début, du terme de comparaison « tel » puis, sous l'effet d'une métaphysique plus aiguë de l'orchestration, il supprimera purement et simplement le fléau qui doit supporter la balance des mots.

Faut-il rappeler le citron d'or de l'idéal amer, le cheval qui écume de tempête, le chapeau de clarté, le berger des sourires, les orfèvres des coiffeurs, la blancheur sanglotante des lys.

Mallarmé écarte à nouveau les deux extrémités de l'image dont l'emploi reste, malgré tout, rare et dispersé. La poésie demeure essentiellement l'expression d'un récit, une description agrémentée extérieurement du coup de cymbales des métaphores dont la disposition dans le poème est plus poussée que chez Baudelaire. Mallarmé trouvera d'admirables fusées verbales terminales selon la règle des feux d'artifice.

Princesse, nommez moi berger de vos sourires

...

Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers

...

De tant d'oiseaux en fleurs gazouillant au soleil

...

Ayant peur de mourir lorsque je couche seul

...

Pour les lèvres que l'air du vierge azur affame.

C'est la période qui nous mène à *Hérodiade* et au *Don du Poème*. On remarquera que la métaphore jusqu'ici est simple. Mallarmé n'est qu'au début de sa technique de l'image. Il n'ose pas dépasser le terme d'une comparaison. Entre le *fard* et le *glacier*, du 2^e vers, il remplira le verbe noyé qui appartient à la notion même de l'idée d'eau. De même, dans le dernier vers, il dira l'air de l'azur !

Mais le temps n'est pas loin où il introduira une troisième notion comparative et différentielle entre les deux objets rapprochés.

Et arrêtons-nous un instant pour préciser que Mallarmé va,

dès ces débuts poétiques, user d'enjambements beaucoup plus inattendus que ceux de Hugo et de Baudelaire.

Mais ces éléments fonctionnels sont simplement imbriqués et disséminés dans la sûreté d'une technique traditionnelle.

Mallarmé a longuement réfléchi à la valeur comparative de ses nouveaux attributs et de la métrique séculaire. Il est vraisemblable que l'effet de ces coups de gong qui surnagent, au début un texte descriptif, est contraire à l'effet même de la description.

Le jeu des métaphores n'appartient pas à la logique de l'entendement mais à l'intuition. Poe a déjà senti le fossé qui s'ouvre lentement entre ces deux matériaux du lyrisme. Et Mallarmé va se demander s'il ne faut pas atténuer cette loi descriptive et anecdotique surannée pour lui substituer des moyens techniques de sensibilité et d'intuition qui feront mieux rebondir l'imagination du lecteur et feront passer le poème du plan de la logique à celui de la magie.

Déjà, vers 1865, Mallarmé a essayé sa nouvelle technique. *Brise Marine* appartient encore à la contexture des premiers poèmes mais le *Don du Poème* constitue l'aboutissement d'une nouvelle orchestration technique. Et le poète sent exactement la rupture qu'il a ainsi creusée entre sa première conception et la nouvelle. La métaphore s'est multipliée ; l'anecdote est noyée dans le style ; on n'arrive au thème conducteur que par une réverbération intuitive.

Ce poème est un tel dépassement sur Hugo et Baudelaire que son auteur n'osera pas le donner au *Parnasse Contemporain* de 1866. Les lecteurs même professionnels ne sont pas encore aptes à être confrontés avec pareille audace.

Mallarmé a donc, dans l'exercice de sa stratégie littéraire, accepté, une fois pour toutes et définitivement, l'usage immodéré de l'image selon un contrôle antithétique à la facilité et à la gratuité surréaliste.

A partir de ce poème, Mallarmé accélère le glissement révolutionnaire de la poésie moderne. Autrefois, l'histoire du poème était logiquement intégrée dans une métrique figée et automatique tenue pour primordiale. Depuis Mallarmé, sans oublier Rimbaud qui emploiera d'autres filtres, la poésie élimine les effets

de la métrique pour leur substituer la loi de l'image en passe de devenir l'âme même de la poésie, au point que pour certains, de Cendrars à Michaux, l'image se suffira à elle-même et justifiera la suffisante réalité du problème de la forme. La poésie amputée de la métrique développera sa vie technique tenue pour provisoirement suffisante.

C'est sous le coup de pareil impératif que Mallarmé va poursuivre sa seconde période technique jusqu'à la *Prose pour des Esseintes*. L'intuition devient sa loi créatrice. Il faut suggérer et ne pas exprimer, même au risque de paraître obscur.

Et en réalité, la métaphore étirée entre ses extrêmes qui s'écartent de plus en plus n'est plus toujours d'une clarté éblouissante, les enjambements paraissent contraires à la continuité logique. Au début, Mallarmé est plus ou moins impénétrable malgré lui, et, pendant un temps, l'obscurité ne sera pas sa fin active et agissante mais un moyen parmi d'autres qu'il va solliciter à travers *Hérodiade* et *l'Après-Midi d'un Faune*.

Mais qu'on ne s'y trompe pas ; Mallarmé n'atteint pas à l'hermétisme d'un seul coup. Qu'on relise le *Monologue du Faune*, c'est-à-dire la première et même la seconde version ; le poète y joue d'une gamme de sonorités et de transparences d'une inouïe beauté racinienne.

Car les femmes pour charme ont aussi de beaux pleurs.

Mais Mallarmé, déçu par Coquelin, tourne le dos à la pureté diaphane du vers. Bientôt l'inexprimable devient une fin en elle-même parce qu'elle émoustille et excite l'imagination.

Dorénavant, le don d'illumination est fonction d'un hermétisme qui tente, néanmoins, de suggérer et de dire indirectement ou obliquement.

Et nous voici quinze ans plus tard ! Mallarmé s'est tu de longues années et a réfléchi. De nouvelles pesées extérieures le poussent vers plus d'impénétrabilité. Méry Laurent est entrée dans sa vie et Mallarmé va se trouver complètement métamorphosé par l'amour qu'il faut dissimuler ou suggérer.

A partir de ce moment, la composition indéchiffrable n'est plus un aboutissement en soi ; elle devient un moyen technique d'exprimer ce qui ne peut être traduit.

L'obscur n'est plus le coup d'archet qui doit émouvoir l'attention et l'intuition, il n'est plus qu'un élément architectural qui ne collabore plus à la perfection totale du poème mais à sa communication franc-maçonnique, pour que Méry Laurent comprenne seule.

Ainsi s'ouvre la dernière période technique de Mallarmé, avec la *Prose pour des Esseintes*. Ici la métaphore n'est plus un souci organique de beauté qui jaillit par l'opposition de deux mots mais la sollicitation gratuite d'une étincelle que ne peut expliquer qu'un élément exclusivement particulier au poète et à Méry.

Les images ont perdu le pouvoir magique qui illuminait l'œuvre antérieure. L'amour, les rapports avec Méry l'ont animé d'une autre intention. La preuve en sera que lorsque Mallarmé écrira, sur commande, ai-je envie de dire, des poèmes sur Verlaine ou Poe, il reprendra tout le dynamisme éclatant de ses premières compositions.

Qu'est la localisation du « sol des cent iris », « l'île chargée de vue et non de vision », « la rive qui pleure » ? En réalité, il ne faut plus chercher la solution des images dans le feu croisé du verbalisme. Le poète y a inséré des allusions qui n'appartiennent qu'à son ésotérisme !

Et ainsi se développera un hermétisme qui n'est plus solidaire de l'image et du poème mais qui sert d'autres intentions extra-poétiques.

Pour l'avenir, le poème est arraché à sa destination descriptive. Son thème n'est plus congénital à celui de la prose. On ne pourra plus le traduire ou le résumer. Il est sorti de la logique pour appartenir au royaume de l'intuition et, bientôt, de la subconscience.

Dorénavant la métrique traditionnelle est ébranlée au profit de la profusion de l'image qui devient l'organe locomoteur de la poésie.

Et ceux qui viendront après Mallarmé reprendront cet héritage, parallèle au patrimoine rimbaldien, et nous allons assister à une longue et laborieuse dissociation où Valéry essayera de pousser plus loin encore les éléments de son orchestration.

En réalité, Mallarmé garde la poétique de ses prédécesseurs et y ajoute les modulations concomitantes de l'image. Le poème n'appartient plus à la littérature, il va devenir un moyen compli-

qué, illogique et parfois incompréhensible pour mieux servir l'intuition et le mystère.

Et jusqu'à nos jours, la législation de l'image, qui n'était qu'accessoire ou complémentaire chez Mallarmé, va tendre à devenir principielle et nourrira toute la littérature et la poésie moderne, au point de décapiter totalement la technique classique et de pousser la poésie jusqu'à une continuité systématique et inconsciente de l'image. Les mots vont passer du plan *significatif* au plan *suggestif*.

Et ainsi peu à peu Mallarmé fait bouger le fond même de la poésie ; il superpose à la marche syllabique du vers un enchevêtrement de figures de style qui s'entrechoquent et produisent de complexes étincelles. L'idée passe ainsi par une série de notions voisines, ou parfois même contradictoires !

Quand le poète écrit « ouïr dans sa chair pleurer le diamant » il a atteint la formule même de son ultime principe de composition. Ici, il y a quatre images qui s'entrecroisent car on n'*entend* pas la *chair*, et le *diamant* ne *pleure* pas. Et pourtant pareille synthèse verbale dit exactement et le plus brièvement possible ce qu'il faudrait une longue phrase logique et sinueuse pour expliquer.

Ce vers par conséquent est *logiquement* obscur. L'intuition n'arrive à le déchiffrer que par des détours mystérieux et des rapprochement inaccoutumés qui n'appartiennent qu'à l'auteur.

Mais on m'objectera avec raison que ceci n'est pas exclusivement la forme mais aussi le fond. C'est exact ! Mais peu à peu, ce scintillement intérieur des mots entrechoqués sera une harmonie dont se satisferont les poètes, héritiers sans le savoir de la grande rupture mallarméenne.

Essayons maintenant de situer Mallarmé à la lumière d'une définition poétique. Nous constatons que le côté extérieur du poème de langue française a beaucoup évolué depuis qu'il faut inclure, dans la poésie, des formes aussi disparates que celles de Racine, de Verlaine, de Hugo, de Mallarmé, d'Apollinaire, de Cendrars, de Claudel, de Breton ou de St. John Perse.

Il y a toujours une matière intérieure qui peut dire les choses les plus dissemblables ou même se refuser de le dire. Mais au delà, ou mieux, au dehors du contenu *significatif*, trois grandes caractéristiques

téristiques animent la forme même du poète. Jusqu'à Mallarmé, le poème est enveloppé dans la *métrique* au point que l'on confond la poésie avec le vers. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la réceptivité des amateurs se contente de l'automatisme parfois boiteux et béquillant du lyrisme. Mallarmé et Rimbaud insufflent au vers le sang nouveau de l'*image* et bientôt, la métrique sera remplacée par le *rythme*. Tout le cadre poétique de Claudel, et souvent de Cendrars et parfois d'Apollinaire n'est plus que *rythme*. Avec Mallarmé et, après lui, chez les surréalistes et St. John Perse, la poésie ne marche plus que par les jambes de l'*image*. La métrique et le rythme sont définitivement abolis.

Pour les Grecs, la métrique et le rythme étaient concomitants. Il n'y aura que de timides essais de réincorporer le rythme dans l'alexandrin et parfois de lui donner une prédominance ainsi que le fera Verlaine (de la musique avant toute chose) ou Valéry qui, éclairé par la leçon mallarméenne, attachera une fécondante importance au rythme qu'il nourrira de transparences, du balancement des longues et des brèves, de l'amortissement d'accentuation de l'*e* muet, de la recherche des monosyllabes combinés parfois avec l'éclatement de vers tissés de mots qui stoppent la vitesse des images, comme des écluses.

L'action de Mallarmé a donc été vivifiante et séminale. A travers lui, la poésie requiert une nouvelle définition ; c'est un art qui tend à communiquer aux hommes une émotion à travers la sensibilité et l'émotion du langage et dans le cadre de la métrique, du rythme et de l'image.

Et pour quelques grands poètes qui se sont limités à n'user que d'une seule expression formelle, la métrique, le rythme ou l'image, ne sent-on pas que le véritable génie poétique au delà de Moréas, de Claudel ou de Tzara appartiendra au véritable poète, à la dimension hugolienne et mallarméenne, qui parviendra à nourrir sa substance lyrique de ces trois moyens harmonieusement orchestrés.

Dans cette direction, Paul Valéry a été celui qui a poussé le plus loin l'agissante indiscrétion de ses recherches et de sa lucidité !

L'écrivain et son public

A l'occasion de sa séance publique annuelle du 24 octobre 1953 honorée de la présence de M. Pierre Harmel, Ministre de l'Instruction publique, l'Académie royale de langue et de littérature françaises a institué un débat ayant pour objet « L'Écrivain et son public ». Sur ce thème des discours ont été prononcés par M. Henri Liebrecht, directeur, MM. Robert Goffin, Roger Bodart et Lucien Christophe, membres de l'Académie.

I

Discours de M. Henri Liebrecht.

L'écrivain, digne de l'art qu'il sert, exprime dans la forme la plus parfaite la pensée de son temps. Il est celui qui parle au nom de tous, au nom de ceux qui n'ont pas, comme lui le don du verbe. Il cristallise, au sens que Stendhal donnait à ce mot, ce qui est l'âme des hommes parmi lesquels il vit, auxquels il s'adresse, parce qu'il est l'un d'entre eux, parce qu'il a en lui la même sensibilité, la même inquiétude, la même curiosité des êtres et des choses. Il y a l'écrivain, écho sonore de son époque, ainsi que se voulait Victor Hugo, et devant lui il y a son public, qui l'écoute et qui le juge.

Il doit y avoir entre eux un accord qui les unit, faute de quoi l'écrivain demeure isolé, sans tendresse pour les autres, sans confiance en soi-même. Pour qu'il pénètre jusqu'au cœur de son public, il faut qu'il le touche et que s'établisse cette réciprocité sympathie faute de laquelle il n'est point de compréhension. Parfois, l'écrivain dépasse son temps, précède son public : mais c'est là le fait de quelques très grands écrivains. L'accord

pour eux ne se fera que plus tard, avec un autre public, celui qui se prépare dans une génération plus jeune que celle de son âge d'homme. Heureux celui qui est aimé et compris de son vivant, et qui reste vivant après sa mort.

On prétend que toute époque a la littérature qu'elle mérite. Qu'est-ce à dire sinon que l'écrivain obéit aux mêmes mobiles, aux mêmes passions, et qu'il ne les exprime fortement dans ses œuvres que pour les avoir fortement éprouvées dans sa vie publique ou privée. Aux grandes époques littéraires, chez les peuples qui ont brillé dans le domaine des lettres, jamais ne se constate une séparation entre le public et l'écrivain, entre celui qui crée et ceux à l'intention desquels il crée.

A Athènes, un Eschyle, un Démosthène vibraient à l'unisson de cette foule qui remplissait le théâtre ou l'agora et qui leur savait gré de traduire avec quel éclat sa ferveur religieuse et son amour de la patrie. La poésie était collective. Toutes les mains élevaient le flambeau, mais c'était le poète seul qui en avait allumé la flamme.

Dans le Paris de Louis XIII, de Richelieu et de Louis XIV, au temps où se forgeait l'unité française, naissait une littérature classique qui n'a pas fini de nous servir de modèle. Elle nous a donné Corneille le Sage, Descartes le Raisonnable, Racine le Tendre, Molière le Vrai. Elle n'est pas seulement, comme on l'a voulu, une littérature de salon gouvernée par les arbitres de l'Hôtel de Rambouillet, mais elle est bien une littérature de société, parce qu'elle est l'expression suprême de cette société française de 1660, si fortement organisée et qui porte en elle cet équilibre des forces sociales et intellectuelles sur quoi elle se fonde. De là ce rayonnement qui durant près de trois siècles a modelé l'Europe à l'image de la France et donné à toutes les lettres européennes le magnifique et inépuisable exemple de la langue et de la littérature françaises.

Les troubles sociaux, les bouleversements politiques, les révolutions et les guerres qui ont multiplié les centres de développement de nos civilisations ont en même temps façonné un monde nouveau. Au XIX^e siècle, qui a connu la suprématie de la bourgeoisie, a succédé le XX^e, notre siècle, celui du temps que nous vivons et qui sera celui de la démocratie. Avec celle-ci se sont

organisées de nouvelles formes sociales, sont nées de nouvelles façons de penser. Des peuples qui jadis eurent besoin, pour naître à la vie de l'esprit, de la leçon occidentale dont nous étions les maîtres et qui furent contraints de se mettre à notre école, aujourd'hui sont les plus forts et les plus riches. Mais à cela se borne leur supériorité. Par la vertu même de leur puissance économique et à son image s'est développée leur littérature qui ne peut que traduire des états d'âmes et des états de fait nés d'une civilisation de fer. Leurs traditions se prétendent fondées par génération spontanée. Elles sont nées d'hier, elles refusent d'entendre la voix d'Athènes et de Rome, elles dénie toute influence, sinon parfois théorique, à la Renaissance et à la forte discipline classique. On vous parlera tout à l'heure des écrivains d'Amérique et de ceux de Russie. Entendez ce qu'en diront d'autres orateurs, non dans le sens des idéologies politiques que nous ignorons ici, et qui sont loin de notre pensée, mais seulement dans celui des réalisations littéraires. On s'efforcera de définir quelle est, à cette heure de notre siècle, à Chicago ou à Moscou, la position de l'écrivain en face de son public, comment celui-ci écoute et comprend celui-là, comment il reçoit son message, comment il en tire parti. Car ainsi la littérature cesse, au moins derrière le rideau de fer, d'être gratuite : n'est-elle pas devenue une force, l'une des plus grandes, qui doit persuader ceux qui sont gouvernés de l'infaillibilité de l'État. Il n'est plus question de faire de l'œuvre une création d'art belle en soi mais bien une contribution utile à un système social. De part et d'autre, le public auquel s'adresse l'écrivain est vaste, très vaste ; il est à l'échelle de ces pays atteints de gigantisme. Pareil nombre de lecteurs ou d'auditeurs exclut l'idée d'une élite, d'un petit nombre auquel serait destinée une œuvre minutieuse. Il faut parler fort. Il faut parler haut.

Pour qu'il en soit ainsi, l'écrivain devra, comme le tribun, renoncer aux nuances de la pensée et de son expression. L'élévation de l'un et de l'autre doit se satisfaire des hauteurs moyennes, des réalités immédiates, perceptibles par le plus grand nombre.

Dans tout cela que devient l'humanisme, cette science de la vie, cette connaissance de l'homme, cet approfondissement de l'individu ? Oui, que devient *notre* humanisme, celui qui a donné

pendant des siècles son caractère à cette civilisation, à cette littérature, dont nous sommes fiers d'être les fils et qui fut celui de Montaigne et de Molière, en même temps que celui de Shakespeare et de Goethe. Comment se déprenre de cette confiance que nous avons toujours accordée à la raison, à l'équilibre des forces spirituelles ?

Cet équilibre est-il vraiment rompu, comme d'aucuns tendent à le croire et faut-il nous tourner vers les conceptions actuelles de l'Amérique ou de la Russie ? Le penser serait renier nos disciplines dont nous savons ce qu'elles nous conservent, dans le désarroi actuel, de santé morale et de vertus éprouvées. Je me refuse à admettre que c'est ailleurs qu'en nous-mêmes qu'il nous faille chercher l'exemple à donner une fois encore aux autres. Entre deux ordres de grandeurs, il faut choisir celui qui nous affirme et nous élève.

Le temps est peut-être venu pour nous, écrivains français de Belgique, de nous rapprocher de notre public, de connaître ses inquiétudes devant un monde en perpétuelle évolution et de les apaiser, de lui apprendre à mieux se connaître en répondant aux interrogations qu'il se pose. Pourquoi laisserions-nous à d'autres l'honneur d'écrire les mots qu'il attend ?

Il ne faut peut-être qu'accorder les voix, en monter le diapason, dans ce dialogue poursuivi jusqu'à présent à voix basse entre l'écrivain belge et son public. A nous de nous faire entendre par ceux qui ne demandent qu'à nous écouter.

Plus d'un y a réussi : la preuve est là qu'il n'y a point divorce. Un devoir lucide s'impose en présence des formes étrangères qui finiraient par submerger toutes ces traditions latines qui sont nôtres, dont nous avons besoin pour vivre de cette vie de l'esprit, la seule qui compte, qui nous ont fait ce que nous sommes et que nous avons le devoir de léguer à ceux qui nous tendent de jeunes mains, avides de recueillir un héritage aussi sacré.

Ne nous y trompons pas. Les orateurs qui vont éclairer trois aspects du sujet proposé à votre attention le feront sans prendre parti, en toute objectivité, avec le désir non d'épuiser la question, ce qui serait difficile en un laps de temps aussi bref, mais d'en montrer la complexité et d'en prendre la mesure. Ce sujet est d'une grande actualité : de la manière dont s'affirment les

rapports entre l'écrivain et son public dépend l'évolution même de la littérature. L'auteur, pour se faire entendre de ce public va-t-il se plier à ses goûts, être l'interprète de ses idées, de ses sentiments, de ses conceptions politiques ou sociales ? Va-t-il participer à la création de ce qu'on a tendance à nommer une littérature de masse, comme en U. R. S. S. ou en U. S. A. et pour cela fera-t-il les concessions nécessaires sur le plan esthétique ? Ou bien, restant fidèle à la notion classique fondée sur la raison et la mesure, comme il en est dans les littératures de l'Occident de l'Europe, limitera-t-il la portée de la création littéraire à une élite qui sera pour lui un public restreint mais apte à interpréter sa pensée et à apprécier la valeur artistique de son œuvre ? Voilà le dilemme qui nous est proposé, à vous, public, et à nous, écrivains. De votre choix et du nôtre dépendra notre position réciproque : l'avenir de notre littérature nationale, de son évolution et de son développement, de la place qu'elle occupera dans l'économie intellectuelle de la nation, dépend peut-être de la réponse que nous donnerons à la question exposée maintenant par trois orateurs. Le débat, comme vous le voyez, a son importance. Par lui se trouvera une fois de plus remise en question la célèbre définition de Louis de Bonald : « La littérature est l'expression de la société », ce qui revient à croire que pour l'écrivain la manière de s'exprimer lui est imposée par la matière dont il parle.

II

Discours de M. Robert Goffin.

Depuis que la littérature existe, j'imagine qu'il n'a pas manqué d'occasions où l'auteur a tenu à se confronter avec son public selon les lois intimes de la création et de la critique ou mieux, tout simplement, selon les lois de l'offre et de la demande.

Peut-être est-il possible, sur un plan plus élevé de s'interroger sur la réalité d'une formule qui peut assurer à la fois la conquête de la gloire actuelle et son retentissement le plus éternel ?

Mais quelle est cette étrange permanence qui érige en loi le

fait que, sur tous les plans de l'art, les génies qui ont allumé l'étincelle vibrante d'un feu où se réchauffe l'humanité, soient généralement méprisés durant leur vie au bénéfice des balladins qui, loués par leurs contemporains, meurent trop souvent et par la chair et par l'esprit.

La liste serait longue des méprises et des fourvoiements de la critique et des lecteurs, et nous comprenons Remy de Gourmont qui s'écriait dans le « *Livre des Masques* » !

Ne pourrait-on rédiger une histoire de notre littérature en négligeant les novateurs. On pourrait remplacer Ronsard par Ponthus de Thyard, Corneille par son frère, Racine par Campistron, Lamartine par M. de Laprade, Victor Hugo par M. Ponsard et Verlaine par M. Aicard.

Et Remy de Gourmont ne vient-il pas ainsi de suggérer une plausible explication à la rigueur de notre problème ? Les novateurs d'hier sont souvent les classiques de demain ! Et la gloire d'hier est souvent l'oubli de demain.

Précisons d'abord que ce divorce incroyable, entre l'auteur et son lecteur, n'est pas le même pour le romancier ou le poète. Le prosateur semble atteindre les masses avec plus de rapidité, il écrit pour elles, selon leur mesure ; Balzac écrivait selon une recette qui convenait à l'appétit du plus grand nombre. Et pourtant, même dans les limites de cette atténuation, ne faut-il pas se souvenir que nos deux grands romanciers d'hier, Proust et Gide, ont mis longtemps avant d'imposer une conception du roman, qui avec une génération de recul, a gagné une universelle audience ?

Plusieurs constatations s'imposent à notre lucidité ! Les contemporains se trompent généralement sur ceux qui sont trop près d'eux. Et ceci n'est pas seulement vrai pour le lecteur moyen. Il convient de rappeler que Gide lui-même fit refuser l'édition des livres de Proust chez Gallimard, tandis que Duhamel se moquait d'*Alcools* d'Apollinaire !

L'histoire de la littérature fourmille d'exemples anecdotiques qui comportent, pour les écrivains en général et pour les critiques en particulier, des leçons d'humilité qu'on ne saurait sous-estimer.

Examinons les valeurs permanentes de la poésie française,

ou, tout au moins, accordez-moi de les considérer à la mesure de mon amour et de ma religion. Les patries ne vivent pas seulement par le périssable feu de la politique, du matérialisme et de l'industrie. Leur véritable capital universel est d'art et de poésie. Les ministres de 1880 sont oubliés, mais Verlaine et Mallarmé, malgré la douloureuse voie des tirages confidentiels, sont entrés dans l'immortalité ! Les politiciens qui ignoraient Van Lerberghe sont retournés à leur ombre. Ensor a mis cinquante ans avant d'être Ensor ! Et maintenant qu'il est mort, il vit pour toujours !

Les plus grands des génies qui ont été maudits, attaqués, méprisés, de leur vivant par leurs compatriotes, sont pourtant ceux-là mêmes auxquels les patries dressent des statues pour mieux s'en réclamer un peu tardivement.

Il semble qu'il y ait pour le génie artistique ou littéraire, une sorte d'arrachement ou de divorce qui préside à la distribution de son influence ! Mais essayons de ramener le problème à la dimension de notre vie littéraire, ou mieux, à la notion qui animait ma propre jeunesse ! Je suis un homme de plus d'un demi-siècle et, si je regarde une génération en arrière, j'ai le droit de me demander s'il va falloir brûler les dieux de la littérature et de la poésie que j'ai adorés et s'il ne va pas falloir adorer ce que les critiques brûlaient ?

Que subsiste-t-il de l'auréole irradiante et de la gloire commerciale de ceux qu'on me citait à l'école communale ? Je sais qu'une zone de méprise et de silence enveloppe les morts avant qu'ils ressuscitent. Mais Veillot, Legouvé, Pailleron, Bazin, Fabié, Theuriet, Soulayr, Catulle Mendès, Georges Lafenestre, François de Curel reviendront-ils à la surface de la gloire qu'ils ont anticipativement connue.

Les derniers, une nouvelle fois, ne sont-ils pas les premiers ?

Les croyants de la critique, de Ste-Beuve à Faguet, se sont-ils criminellement trompés au bénéfice des iconoclastes ? Jamais les disciples de Zoïle n'ont autant jugé que nous n'avons le droit de les juger !

Il n'est que de réfléchir pour douter et redouter ! Les écrivains ne vivent-ils que pour les siècles à venir ou bien, comme le pensent certains, ne doivent-ils attendre que l'auréole que peuvent leur dispenser de fugaces contemporains ?

Boileau a formulé déjà la règle générale en se trompant balourdement sur le cas d'espèce :

Quelque éclat qu'ait fait un écrivain durant sa vie, quelques éloges qu'il ait reçus, on ne peut pas pour cela infailliblement conclure que ses ouvrages soient excellents. De faux brillants, la nouveauté du style, un tour d'esprit qui était à la mode, peuvent les avoir fait valoir ; et il arrivera peut-être que, dans le siècle suivant, on ouvrira les yeux, et que l'on méprisera ce que l'on a admiré. Nous en avons un bel exemple dans Ronsard et dans ses imitateurs, comme du Bellay, du Bartas, Desportes, qui, dans le siècle précédent, ont été l'admiration de tout le monde, et qui aujourd'hui ne trouvent pas même de lecteurs... Ce n'est donc point la vieillesse des mots et des expressions, dans Ronsard, qui a décrié Ronsard ; c'est qu'on s'est aperçu tout d'un coup que les beautés qu'on y croyait voir n'étaient point des beautés ».

Boileau a fait école depuis lors ; la critique, même exercée par des gens d'esprit et d'érudition, ne s'est-elle pas trop souvent trompée sur la valeur de ceux dont elle semble souvent trop près, pour les bien considérer ?

Je dis ceci, tout simplement pour nous ramener à un sens de la pudeur et aussi de la noblesse. Ceux qui sont les phares de notre génération, et, me semble-t-il, de celle qui vient, travaillaient d'abord pour eux-mêmes et non pour la commune mesure d'une époque dans laquelle ils étaient à l'étroit !

Et me voici au centre même du problème ! Ce sont les jeunes et les plus jeunes qui forment les avant-gardes vigilantes de la véritable gloire ; je veux dire de celle qui dure ; c'est eux qui posent les premiers jalons de ce que l'avenir doit confirmer.

Les meilleurs d'entre eux ont donc la mission impérieuse de démontrer le phénomène littéraire et de le juger. Mais nous, leurs aînés, ne pouvons-nous leur dire que nous discernons dans le goût même du public et de la jeunesse, le signe avant-coureur d'une déficience technique si pas d'une prédestination littéraire à la chute !

Avouons qu'il y a plusieurs recettes au génie ! Les uns tiennent à la seule nécessité de l'inspiration, qu'on appelait au XVI^e siècle l'enthousiasme ; c'est l'idée de la poésie pure, développée

par l'Abbé Brémond, avec ses conséquences les plus heureuses dans les œuvres de prestidigitateurs qui semblent jongler avec le génie !

D'autres pensent, avec Mallarmé ou Paul Valéry, que l'œuvre d'art est une perfection verbale lentement élaborée en vue d'atteindre l'émotion, et que la poésie n'a de fin qu'en la jouissance réservée aux seuls connaisseurs. La poésie est, pour eux, un art aristocratique adressé à l'attention vigilante d'une élite.

Avouons que ces deux formules ne sont pas exclusives ; il y a entre elles une série de possibilités techniques qui peuvent susciter l'éclosion du génie. Mais toutes restent dans l'atmosphère cartésienne des littératures européennes qui ont permis *individuellement* et non *mécaniquement* la création de tant de chef-d'œuvres qui appartiennent à notre religion.

Dans un de ses livres, Paul Valéry prétendait que tout ce qui a été fait de noble et d'insigne avait été achevé par l'homme européen.

Et voici justement qu'apparaissent, aux horizons littéraires par delà l'Europe, les signes prémonitoires d'une nouvelle conception créatrice !

Et justement, c'est la jeunesse qui nous dédie le signe de cette nouvelle direction. Est-ce elle qui aura raison devant l'éternité ? Sommes-nous arrivés à un carrefour des siècles où va se prononcer une nouvelle déclaration des droits de l'écrivain, si totale, si bouleversante, si inconciliable avec la nôtre qu'une nouvelle ère ou une nouvelle hégire littéraire s'annonce ? Sommes-nous devant ce phénomène, sans le voir, comme nos aïeux assistèrent, aveugles, à l'insensible passage du moyen âge aux temps modernes ?

Vous comprendrez que devant la réalité de cette imminence, discuter les questions de démocratie ou d'aristocratie littéraires n'est peut-être que la forme que revêt l'indécence de ceux qui disputaient du sexe des anges tandis que Byzance s'écroulait.

De nouvelles modes se dessinent, de nouvelles techniques se précisent, de nouvelles anticipations se formulent ! Ce qui est neuf aujourd'hui sera vieux demain ou inversement. Et cela peut nous laisser l'humble doute que nous ne sommes que les dieux morts des prochaines générations !

Actuellement, on ne tend plus à la notion de personnalité, d'individualité, on tend à l'auréole que donne l'argent, le succès, on bouleverse les livres, on modifie les œuvres, on les écrit mal pour les vendre bien, on les réduit en comprimés ou on les délaye parce que ce qui importe, c'est l'anecdote et non la perfection de la forme.

Et disons immédiatement que l'analyse de ces procédés qui se rejoignent dans leur avilissante dégradation, n'a rien à voir avec la déontologie politique de quelque pays ou de quelque idéologie ! Seul et exclusivement, le phénomène littéraire nous intéresse et c'est le seul que nous voulions considérer !

Mais la tradition du génie français au delà de l'humain, n'est-elle pas menacée dans ses fondements constructifs eux-mêmes, quand on sait, par exemple, qu'Outre-Atlantique, à la notion *artisanale* du travail littéraire bien fait et exprimant une perfection individuelle, on substitue une série de recettes commerciales qui tendent vers l'*anonymat* littéraire, parce que la valeur de l'ouvrage trouve sa juste récompense moins dans la gloire pure et désintéressée que dans l'auréole égalitaire qui peut couronner le succès immédiat.

J'ai vécu, en Amérique, dans l'intimité de notre grand et cher Maeterlinck, dont les quatre-vingts ans de probité et de conscience intellectuelle étaient un peu effarouchés par les procédés littéraires qu'il ne connaissait pas et auxquels, il est inutile de le dire, il ne put jamais se plier.

Un jour, ayant vendu à une revue littéraire, un article qu'il avait longuement médité et caressé, il vit arriver chez lui un jeune homme de vingt ans qui venait orgueilleusement corriger son texte.

Il le rabroua en lui disant qu'il savait ce qu'il avait voulu faire et écrire. Le jeune homme répondit que tel n'était pas le problème ! Maeterlinck collaborait à une revue qui touchait cinq cent mille lecteurs. Il fallait en enchanter et charmer le plus grand nombre possible même au prix de fadaïses. La littérature était une marchandise qu'on monnayait et la conscience de l'auteur était de se soumettre à la mesure du vendeur, de l'intermédiaire ou du lecteur. Chacun se retira, également vaincu, que l'autre ne comprenait rien ! Deux conceptions s'affrontaient ainsi éloquemment !

Malgré que Buffon ait dit que le style c'est l'homme, chez les éditeurs américains, lorsqu'un livre apporte la trame d'une anecdote qui doit plaire au public, l'écriture n'a aucune importance, on passera un contrat avec l'auteur et on fera réécrire le livre par des écrivains fantômes — *ghostwriters*. Si le point de vue politique mérite une particulière attention et laisse présager une grosse vente, le travail de réadaptation sera confié à un sanhédrin d'écrivains à qui la gloire littéraire importe peu mais qui seront bien payés !

Ceci tend à démontrer qu'Outre-Atlantique, l'écrivain ne compte pas ; seule compte l'anecdote ! Cela est démontré par les *Book of the Month Club* qui patronnent et promulguent chaque mois la gloire mensuelle d'un livre dont la qualité est commerciale si pas vulgaire.

C'est la raison pour laquelle un énorme pourcentage de ces prix, qui tirent à plus d'un million d'exemplaires, représente des romans d'aventure, des récits d'espionnage, des reportages sur des hommes célèbres ou sur des contrées qui alimentent l'impétueuse curiosité américaine. Pendant toute la guerre, ce fut le défilé des livres sur l'Allemagne et sur l'Europe ! Puis le Japon et l'Asie eurent la vedette et enfin, quiconque pouvait apporter de l'eau au moulin antisoviétique avait des assurances de succès !

J'ai assisté moi-même à l'élaboration d'un best-seller ! Un anonyme exilé apporta chez un éditeur les abracadabrantes aventures d'un espion qui avait d'abord été à la solde des Rouges puis, après des péripéties rocambolesques et des tortures inimaginables, était passé dans le clan professionnel des agents nazis !

On mit six mois à remoudre le texte, à préparer les aventures, à raccourcir ou à gonfler les anecdotes ; avant que l'œuvre ne parut, rédigée par plusieurs, elle avait été soumise au groupe commercial tout puissant d'un livre du mois. La publicité, la presse, la radio couvèrent cet œuf de plusieurs pères et le volume éclos fut un triomphe financier.

Par malheur, l'impression française fut achetée par mon éditeur qui en confia la traduction à un exilé qui se mit à la besogne, selon les procédés de la plus vieille tradition européenne ; il écrivait son texte au porte-plume et travailla pendant un an !

Quand il eut mis le dernier point à la ligne, il prit triomphalement son texte pour le livrer à son éditeur. Il monta dans le métro où, malheur incroyable, il perdit le seul exemplaire qu'il possédait. Ce fut une désolation ! C'est pourquoi il fallut recommencer le travail en essayant d'atténuer les attaques violentes contre les Rouges. A cette époque, en effet, la Russie était devenue une triomphante alliée ! Il fallut une nouvelle année pour la seconde traduction ! Et quand le texte fut prêt, la situation de la Russie victorieuse était telle que la parution fut jugée impossible. Il fallut attendre six ans et le livre vit le jour en France avec des garanties de succès, dans la limite où il s'agissait d'un plaidoyer qui satisfaisait les passions politiques.

Entre temps, l'auteur du livre qui eut peut-être le plus fort tirage du monde après *Autant en emporte le Vent*, était et resta un pâle et inintéressant aventurier. Le plus grand écrivain de la guerre était un ignorant incapable d'écrire dix lignes, sans faute, des mille pages qu'il avait signées !

L'anonymat que nous dénonçons règne actuellement en maître à la radio, au cinéma et à la télévision d'Outre-Atlantique ! Les compagnies de Radio ou de Cinéma ont des groupements de nègres — *rewriters* — qui, à plusieurs, mettent au point les textes de la T. S. F. et les scénarios d'Hollywood.

Avez-vous une idée, et est-elle à vendre ! Hollywood peut l'acheter et l'adapter à ses vues. Les péripéties d'un héros-aventurier à la Tom Mix ou Tarzan que la Radio dédie journellement aux gosses de son continent est une aventure macaronesque qui dure depuis huit ou neuf ans et à laquelle collaborent une vingtaine d'écrivains qui travaillent en commun comme des bureaucrates et qui touchent des traitements de ministres !

Faut-il d'ailleurs ajouter que les grands écrivains actuels sont de Steinbeck à John Dos Passos ou à Hemingway, ceux qui travaillent selon la noble conception européenne de l'individualité et de la perfection !

Faut-il que je vous parle maintenant de cette nouvelle technique de réduction et d'abréviation systématique des textes qui a fait la fortune importante de quelques industriels ? Au début, ils cherchaient parmi les articles du mois, les plus significatifs qu'ils abrégeaient !

Bientôt, leur succès fut tel qu'ils achetèrent, purement ou simplement, des articles d'une qualité élémentaire sur des sujets pratiques et quotidiens pour les revendre eux-mêmes, *in extenso* à d'autres revues mensuelles.

Cette nouvelle conception, qui semble emporter les dilections de la jeunesse, annonce-t-elle une définitive technique qui gagne peu à peu la conscience des auteurs et des éditeurs de langue française ?

Si c'est vrai, ce que ce goût faussé prépare, dans un monde fendu en deux comme une noix, n'est pas rassurant pour ceux qui, comme nous, croient encore à la responsabilité individuelle, à la puissance et à la bienfaisance de la personnalité pour l'art du Vieux-Monde.

La réalisation littéraire de notre climat européen est-elle en passe de devenir une décrépitude sous la poussée de ces formules de vulgarisation qui semblent peu à peu imposer leur tapageuse inanité ?

Sur un autre plan, et ici-même en Europe, il ne faut pas dissimuler une autre menace que je connais moins pour ne lui jamais avoir été confronté ; mais sa définition même me paraît redoutable. Il s'agit de la soumission totale de l'art au pouvoir religieux ou politique, et du retour de la qualité aristocratique littéraire au goût frelaté de la multitude à des fins de propagande. Peut-être cette méthode est-elle nécessaire à l'idéologie ou au dogme qui la prônent et que je ne discute pas, mais j'ai le droit de comparer cette méthode avec celle qui a donné dix siècles de génie français !

Selon cette seconde formule que certains appellent la littérature engagée, l'art n'est plus qu'en fonction de la fin sociale qu'il entend servir. L'écrivain n'est plus un homme libre, libéral, servant une politique humaniste, personnelle, mais un pion sur l'échiquier politique.

L'écrivain ne trouve plus de fin en soi mais dans la conscience vraie ou fausse d'un directeur. Comment communiquerait-il aux autres la qualité de sa chaleur humaine puisqu'il n'a que la longueur d'onde de son chef politique ?

En réalité, ces deux techniques, par des détours contradictoires, se rejoignent dans un retour à la propagande et au commercialisme littéraire.

La jeunesse qui accepte le jazz, le coca-cola, le basket-ball, va-t-elle se soumettre totalement à ce dernier impératif qui impose une littérature anecdotique, de scandale, de digest, de texte remanié, de littérature anonyme, de vers pour mirliton, d'aventure en collaboration, de scénarios à la chaîne qui, à mon sens, constituent un danger pour les lois même de la création classique ?

Ou bien sur un autre plan, ceux pour qui l'aube se lève seulement de l'autre côté, vont-ils admettre une dernière notion d'art, orchestrée et dirigée démagogiquement, j'allais dire religieusement, à l'ombre des bûchers ou de l'inquisition !

Ne devons-nous pas faire confiance à l'esprit de continuité et de grandeur de la jeunesse du Vieux-Monde et de l'Empire littéraire français, en particulier, pour qui l'œuvre est encore une création personnelle, relevant de la liberté, de la grandeur de la puissance de ce que notre génie latin a donné au monde.

La jeunesse, soumise à son destin, va-t-elle attendre sa justification d'un nouvel ordre de radiation servi par de moyenâgeuses et enfantines techniques ?

Déjà les écrivains et les poètes qui descendent le fleuve des générations sont sollicités, de chaque rive, par les sirènes enchantées de nouvelles orchestrations impitoyables selon leur exigence ou leur fanatisme

Venez, nous dit-on d'un côté, soumettez-vous au dirigisme artistique ; que vous importe de penser par vous-même, nous penserons pour vous et vous exécuterez ! L'art n'a de valeur que par sa popularité et son efficacité démagogique sur les masses ! L'avenir est à ceux qui savent rompre avec leur conscience et leur grandeur. L'avenir est à ceux qui n'auront plus de personnalité.

Ou bien de l'autre côté, les appels de sirène de Mr Babitt nous séduiront-ils avec les mythes à la petite semaine du champion, de l'aviateur, du digest, du superman ou de Tarzan selon une littérature fade, rapide, journalière, grossière qui sera explicitée par la radio, le phonographe, le cirque ou la télévision ?

Sommes-nous au bord d'un nouveau cataclysme plus grave que celui qui acheva la destruction par les conquistadores, de toutes les œuvres indiennes au Mexique au nom de la Religion,

ou bien, l'incendie de la Bibliothèque d'Alexandrie où tous les manuscrits de plusieurs siècles ne furent que la fumée de quelques instants ?

Le livre, cette dimension de notre génie latin, est-il, comme ont sombré les palimpsestes, destiné à chanceler, sous les coups de sape de la télévision, de la radio, du disque ou du fil de fer qui menacent de remplacer le papier ?

Je suis pour une littérature qui ne flatte pas les bas instincts du troupeau, et si l'on m'opposait Valéry à Péguy, Proust à Tolstoï et Sartre à Ilya Ehrembourg, je répondrais que moi, je ne les confronte que pour mieux les unir. Tous appartiennent à la littérature qui est ma littérature et la vôtre ! Je ne suis pas pour Valéry contre Péguy ! L'un et l'autre ont leur longueur d'onde qui correspond à notre sensibilité humaine européenne.

Mais s'il fallait chercher des contrastes, je vous dirais volontiers, par exemple, que je suis avec Valéry et Péguy contre Deroulède ou Clément Vautel ; je suis avec *Sylvie* de Gérard de Nerval contre *Clochemerle* qui n'est ni cloche, ni merle.

Ce n'est pas parce qu'on écrit pour cent mille lecteurs qu'on est un grand écrivain ! Je préfère la gloire lucide et posthume de Mallarmé, qui n'a jamais pu, de son vivant, éditer son livre de poèmes, à telle gloire contemporaine qui a fondé son succès sur la sensiblerie des boudoirs et le flirt à l'eau de rose.

Notre devoir n'est-il pas de rappeler à la jeunesse la ligne immortelle des crêtes que les héros de notre littérature ont *laborieusement* tracées. La jeunesse va-t-elle se refuser aux cimes de Rimbaud, de Gide ou de Marcel Proust pour ramper avec l'idéal amer et les procédés commerciaux de Georges Ohnet ou encore de ceux qui écrivent les séries noires, blêmes ou tricolores et dont on ne connaît pas les noms ?

Notre devoir n'admet aucune équivoque ! Nous devons passer à la génération qui vient la lumière de cette grande tradition, si riche en chefs-d'œuvre. C'est le seul patrimoine patriotique que nous devons défendre contre les empiètements d'une basse commercialité ou contre les mots d'ordre politiques ou religieux d'où qu'ils viennent !

Je prends la responsabilité de cette impérieuse mission et je vous la confie à vous tous parce que si la jeunesse oubliait l'exem-

ple de ces maîtres illustres, très rapidement, la flamme qui brûle encore dans tant de chefs d'œuvre, pâlirait.

Il ne faut pas que l'homme abdique d'essayer d'être plus grand que lui-même, à la mesure de ceux qui de Racine à Valéry, de Montaigne à Marcel Proust, sont le respect, l'honneur, la justification et la religion qui doit illuminer ceux qui viennent.

III

Discours de M. Roger Bodart.

Si notre monde politique se divise aujourd'hui en deux, il en est de même du monde des Lettres. Au clan des écrivains qui écrivent pour tous s'oppose celui des écrivains qui ne veulent écrire que pour quelques-uns. Mais ici il ne s'agit plus de confronter nouveau continent et monde slave. Car, ainsi que le constatait tout récemment Dwight Macdonald, Slaves et Américains sur ce terrain sont frères : les uns comme les autres veulent écrire pour tout le monde, appellent une littérature communautaire, tandis que ce petit morceau de l'Europe qui se situe entre Berlin, Londres, Paris et Rome, cette Grèce menacée qu'est le bloc germano-latin cultive encore une sorte de message à huis-clos. D'une part, ce grand concert, ces millions d'échos. D'autre part, ces rares voix qui crient dans le désert.

Telle est la situation de l'écrivain dans le monde d'aujourd'hui. Et je sais bien que, si je dis qu'elle est telle, j'use d'un langage sommaire et je déforme la réalité. Je sais bien qu'à Moscou comme à New-York, il y a des esprits sévères qui ignorent l'appel des hommes et méditent en quelque haut-lieu, dans un air raréfié où presque personne ne les suit. Je sais bien aussi qu'il y a, de notre côté, des romanciers allemands, français, anglais, et belges, dont l'audience est considérable.

Mais cette constatation étant faite et ma première affirmation étant ainsi corrigée, il faut bien admettre que New-York et Moscou communient dans un même unanimité, dans une même horreur de la littérature individualiste et de la pensée hérétique. Qu'on me dise ensuite que la littérature russe opte

délibérément pour l'optimisme alors que la littérature américaine verse parfois dans la violence et le désespoir, ceci est une encore autre question et qui ne réduit pas à néant ma première constatation. Il reste vrai que Russes et Américains écrivent pour tous et que nous n'écrivons pour personne.

Ceci étant admis, deux autres questions se posent et qui sont celles-ci : pourquoi en est-il ainsi, et qui des deux a raison ?

S'il en est ainsi, c'est parce que nous nous trouvons en face de deux états d'âme que l'on peut qualifier l'un de classicisme commençant, l'autre de romantisme finissant.

Je m'explique.

Gœthe disait : « J'appelle le classique ce qui est sain, le romantique ce qui est malade ». Et Sainte-Beuve, l'approuvant, ajoutait : « Le classique, ... dans son caractère le plus général et dans sa plus large définition, comprend les littératures à l'état de santé et de fleur heureuse, les littératures en plein accord et en harmonie avec leur époque, avec leur cadre social, avec les principes et les pouvoirs dirigeants de la société ; contentes d'elles-mêmes — contentes d'être de leur nation, de leur temps, du régime où elles naissent et fleurissent ; les littératures non troublantes, n'ayant pas pour principe le *malaise*, qui n'a jamais été un principe de beauté...

» Le romantique a la nostalgie, comme Hamlet. Il cherche ce qu'il n'a pas, et jusque par delà les nuages. Il rêve, il vit dans les songes. Au XIX^e siècle il adore le moyen âge ; au XVIII^e, il est déjà révolutionnaire avec Rousseau.

» Au sens de Gœthe, il y a des romantiques de divers temps : le jeune homme de Chrysostome, Stagyre, Augustin, dans sa jeunesse, étaient des romantiques, des Renés anticipés, des malades ; mais c'étaient des malades pour guérir, et le Christianisme les a guéris ; il a exorcisé le démon. Hamlet, Werther, Child-Harold, *les Renés purs*, sont des malades pour chanter et souffrir, pour jouir de leur mal, des romantiques plus ou moins par diletantisme : « la maladie pour la maladie ».

Cette longue citation nous éclaire, je crois, sur les tendances de la littérature de notre temps. Certes, il n'y a aujourd'hui à l'état pur, ni classicisme, ni romantisme. Mais il y a l'approche de l'un et la fin de l'autre.

Il y a en Amérique et en Russie une approche de classicisme parce qu'il y a une société qui semble avoir foi en elle-même. L'Américain se sent le roi du monde. Le communiste aussi. L'un et l'autre sont habités par ce sentiment qui, selon Sainte-Beuve, est la marque du classicisme, « ce sentiment de premier contentement où il y a, avant tout, de l'espérance et où le découragement n'entre pas, où l'on se dit qu'on a devant soi une époque plus longue que soi, plus forte que soi ».

Ce sentiment de puissance donne une littérature tout en élan qui ne s'oppose pas à la société, mais qui, au contraire, y adhère et répond à toutes ses exigences. C'est une littérature pour tout le monde. Telle est la littérature soviétique qui abonde toujours dans son propre sens, dans le sens de son peuple, de sa classe, de son temps. Telle est, d'une toute autre façon, la littérature américaine, plus heurtée, plus noire, mais qui, elle aussi, épouse les fortes poussées, vers le haut ou vers le bas, d'un peuple neuf.

Telle n'est pas notre littérature. Notre littérature n'est pas d'expansion mais de repli, n'est pas d'affirmation mais de refus, n'est pas d'inscription dans le réel mais de fuite. Elle n'espère pas ; elle craint. Par là, elle est romantique. Elle a, comme ancêtres, l'Hamlet de Shakespeare, le René de Chateaubriand. L'un et l'autre se retrouvent aisément dans les personnages de Gide, de Montherlant, de Malraux, de Sartre, de Camus. Mais à la belle époque du romantisme commençant, ces personnages rayonnaient encore. Leur romantisme s'appuyait sur un classicisme qui n'était pas mort. Hugo était Corneille amplifié. Musset, un Racine plus lâche. Baudelaire, un Boileau hystérique. Aujourd'hui ce terreau classique étant épuisé, nous sommes des romantiques exacerbés, des Renés plus Renés que René et plus que lui encore des malades pour chanter.

Cela nous a menés plus loin encore dans le domaine romantique par excellence, le domaine de Jean-Jacques, de Chateaubriand, de Byron, d'Amiel : la solitude. C'est ainsi que du romantisme d'hier qui était populaire, nous tombons dans ce romantisme réduit à ses derniers retranchements, qui a coupé tous les ponts avec l'homme ; qui est un Kamtchatka invivable pour tous ; qui se nomme surréalisme, ou existentialisme, ou lettrisme ;

qui dévore Valéry et Malraux, Montherlant et Camus, et fait de notre littérature un message sec où le sang ne circule plus. *Nous ne sommes plus bons conducteurs de chaleur humaine.* Ceux qui étaient, au siècle dernier, des malades pour chanter sont aujourd'hui des malades pour mourir. Ils chantent leur chant du cygne et disent au moment de fermer les yeux : *qualis artifex pereo!*

Nous civilisations, nous savons bien que nous sommes mortelles, disait Valéry. Et ce même Valéry qui ne voulait pas que son homme fut ému ; qui se méfiait de l'amour ; pour qui la vie n'était qu'un défaut dans le diamant du non-être, avouait avoir écrit *la jeune Parque* pendant la guerre pour tourner le dos à la guerre, pour l'oublier, elle et les terreurs qu'elle lui inspirait, et se comparait à ces moines du premier moyen âge qui écoutaient le monde civilisé s'écrouler autour d'eux et toutefois écrivaient difficilement en hexamètres durs et ténébreux, *d'immenses poèmes pour personne.*

Voilà où nous en sommes aujourd'hui. Et je sais bien qu'encore une fois, je simplifie les choses et que je trahis la réalité qui est plus nuancée. Je sais bien qu'il y a des écrivains de France qui sont bons conducteurs de chaleur humaine, qu'il y eut hier R. Rolland qui fut une sorte de dieu pour quelques générations, qu'il y a Péguy et Claudel qui bouleversent beaucoup d'âmes. Les aventures de Rolland, de Péguy, de Claudel sont de grandes, de magnifiques aventures. Mais oserais-je dire qu'elles ne sont pas suffisantes ? Quelque chose leur manque : cet écho unanime qui, aux grandes époques, accueillait les grands créateurs, qui faisait qu'au sortir des drames d'Eschyle les spectateurs aveuglés de larmes criaient leur enthousiasme en se frappant la poitrine. Voilà ce qui manque à nos plus grands écrivains. Ils ont eu la foi, mais leur foi n'a pas soulevé les montagnes.

A cette remarque, vous devinez sans doute où je veux en venir, comment je vais répondre à la deuxième question que je posais tout à l'heure :

Qui des deux a raison, l'écrivain qui s'adresse à tous ou celui qui ne s'adresse à personne ?

Pour y répondre, je m'inspirerai moins d'une vérité absolue que de la nécessité de faire contrepoids aux forces qui déséquilibrent notre vieille Europe.

« Si l'on sait par où la société est déséquilibrée, dit S. Weil, il faut faire ce qu'on peut pour ajouter du poids dans le plateau trop léger. Quoique ce poids soit le mal, en le maniant dans cette intention peut-être ne se souille-t-on pas. Mais il faut avoir conçu l'équilibre et être toujours prêt à changer de côté comme la justice, cette fugitive du camp des vainqueurs ».

Pour rétablir l'équilibre, pour faire contrepoids, je vais poser sur le plateau qui chez nous est le plus léger : celui de la littérature de communion.

Si nous vivions aux États-Unis ou en Russie, la nécessité de faire contrepoids nous pousserait peut-être à prendre position contre la culture de masse comme le fait un Éliot ou un Dwight Macdonald.

Mais nous vivons dans une Europe qui souffre du mal inverse. C'est pourquoi, répondant à la question que je posais il y a quelques instants, une moitié de moi-même déclare ceci :

Je préfère à l'air raréfié de Valéry la chaleur vivante de Péguy, à la sécheresse de Camus la véhémence d'Hemingway, à l'intelligence de Proust la santé de Tolstoï, à l'esprit toujours vacant de Gide le tremblement de Dostoïevsky, au néant de Sartre les aubes d'Ilia Ehrenbourg. Ceci, sans doute, me fait pencher vers les écrivains de communion, d'enracinement, vers ceux dont les joies et les douleurs sont paniques et se répandent dans l'âme innombrable et une de la foule.

C'est pourquoi malgré ce que sa culture peut avoir d'impur et de mêlé, une moitié de moi opterait pour le couple Russie-Amérique plutôt que pour notre Byzance cependant si riche en recherches.

Mais, je l'avoue, la vraie littérature, celle de mes rêves, n'existe pas encore. Je l'imagine très singulière et très universelle. Très noble et très familière. Elle ne pourrait être le fait que d'un homme du commun. (Vous vous souvenez, n'est-ce pas, de Péguy parlant de Hugo et disant : « il était essentiellement un homme commun et un homme du commun. On peut dire que c'est le plus gros homme du commun que l'on ait jamais vu et il faut peut-être ajouter le plus grand homme du commun »). C'est un peu cela que je vois. Un homme qui éclate de personnalité tellement il ressemble à tous ; un homme banal, en somme, comme

on disait jadis qu'un four était banal, c'est-à-dire à tous, mais de cette banalité qui est tellement chargée de tout ce que nous sentons et pensons qu'il est reconnaissable entre tous. C'est cela la grande littérature. C'est Hésiode et Homère. C'est Eschyle et Shakespeare. C'est cet écrivain si universel qu'au bout d'un certain temps on se met à douter de son existence. Homère n'était pas Homère, nous dit-on. Ni Socrate. Ni Shakespeare. On découvrirait bien un jour que Victor Hugo était un mythe solaire.

Voilà ce à quoi je rêve. Mais je rêve aussi à autre chose : je vois une poésie anonyme, des ateliers de poésie pareils aux ateliers des anciens peintres, ou plus encore à ces chantiers des cathédrales où chacun apportait sa pierre ; et dans un coin, un homme passait des années à sculpter une madone qui serait le chef-d'œuvre de sa vie, et qu'on hisserait en haut d'une tour, si haut que personne ne la verrait jamais. Personne, si ce n'est Dieu.

Ici nous touchons le sommet où art pour personne et art pour tous se rencontrent. En réalité, l'art véritable est au-delà des divisions de l'esprit : il est oubli de soi, contemplation d'une merveille qui nous dépasse, qui nous fait défaillir de bonheur, et dont nous disons la splendeur à qui veut bien nous écouter.

Et j'en viens ainsi à ma véritable conclusion. Pour l'exprimer je ferai appel à l'histoire naturelle. Vous connaissez l'aventure étonnante de ces anguilles qui naissent dans nos rivières d'Ardenne et qui à l'âge de la maturité, descendent sources et torrents, rejoignent le fleuve, tombent des estuaires dans la ténébreuse immensité de la mer, s'accoutument lentement à l'ambiance marine, gagnent la profondeur, foncent tout droit par centaines de millions et après de longs mois de pèlerinage dans les ténèbres océanes arrivent dans les eaux tièdes des Sargasses, où elles célèbrent des noces frénétiques et silencieuses, puis après ce sabbat nuptial disparaissent dans les abîmes sous-marins.

Mais les enfants nés de ces noces, à leur tour, feront quelques mois plus tard le même voyage à rebours quittant les mers chaudes, s'engageant dans le fleuve, remontant les rivières, sautant au prix d'efforts inouïs les cascades et à demi morts d'épuisement s'installant dans nos sources claires.

Eh bien, je crois que les littératures connaissent ce double mouvement de descente vers les mers chaudes et de retour aux

sources. Il y a des siècles de grand sabbat nuptial où la littérature est fraternelle, où l'homme se livre à ces puissantes épousailles qu'a chantées Beethoven — vous vous souvenez de son cri : « embrassez-vous millions d'êtres ». A ces moments-là naissent les épopées, les poèmes immenses, les drames qui bouleversent les foules.

Puis sonne l'heure de la remontée vers les eaux froides. Des générations de poètes quittent cet univers brûlant, nagent héroïquement à contre-courant, ne communient plus mais se refusent, s'opposent aux flux de leur temps, gagnent quelque haute source glacée où nul ne les suit. C'est le moment de l'ascèse poétique, de la vie recluse dans le désert. C'est Valéry, « ce petit monsieur sec » qui, pendant vingt ans de méditation solitaire, laisse mûrir quelques atomes de silence.

Mais même chez ces poètes, l'heure vient de la redescente vers le fleuve, vers la mer, vers la communion et les noces brûlantes de la gloire. Valéry n'est plus un petit monsieur sec. Le Cimetière Marin est écouté par tous. Son obscurité l'a mis en pleine lumière.

On en vient ainsi à conclure qu'il y a, comme dit l'Ecclésiaste, un moment pour tout, un moment pour se taire et un moment pour chanter, un moment pour n'être écouté par personne et un moment pour être écouté par tous. Le poète authentique finit toujours par déboucher dans les chaudes Sargasses où se noue le grand lien nuptial de l'âme avec l'âme. Qu'importe, après, s'il sombre dans les ténèbres de l'oubli. Il a aimé. Il a été aimé. Tout le reste est silence.

IV

Discours de M. Lucien Christophe.

Lorsqu'on aborde un thème aussi vaste que celui de l'écrivain et son public, il est important sans doute de bien déterminer d'abord l'angle de vision qu'on adopte et dont on accepte les limites et les partis pris. Ce thème se prête à des variations si nombreuses que, n'y apportât-on aucune lumière personnelle, il suffirait de prendre le contrepied des idées qu'on a entendu

exprimer pour approfondir le sujet sans en énerver les ressources. Tout n'est donc pas dit et je ne viens pas trop tard depuis une heure qu'il y a ici des hommes et qui pensent. Mon dessein cependant n'est pas plus de contredire leurs propositions que de les compléter ; méditant sur la mouvante fresque qui vient d'être déroulée devant vous et où deux univers en fusion nous offrent le désordre de leurs aspirations et de leurs intérêts, je voudrais m'évader de ce tumulte pour regrouper mes réflexions à l'origine du problème qui les commande. Qu'est-ce qu'un écrivain ? qu'est-ce qu'un public ?

La littérature est de tous les arts le plus accessible. Nul apprentissage codifié, nul enseignement à diplômes n'en réglemente l'exercice. Mais avant même d'examiner si elle est un art, on décrète qu'elle est n'importe quoi : transport en commun, mission de propagande, service de publicité, hygiène de libération mentale, sauvegarde contre l'insomnie, façon de passer le temps.

Georges Duhamel, alors médecin aux armées, eut en 1916, sur une route de Champagne, le souffle coupé, non par l'explosion d'un obus, mais par la remarque d'un confrère avec qui il se promenait : « Je sais, lui dit celui-ci, que vous écrivez. Moi, je n'y ai pas encore songé ».

Cette phrase ne traduit pas seulement une bouffissure de vanité. Elle va plus loin. Elle révèle, dans son excès, un état d'esprit commun à beaucoup de lecteurs devant l'œuvre littéraire : un sentiment d'égalité avec une nuance en plus, non pas une nuance de supériorité, mais tout de même de protection.

Tout moment de l'être est un livre en puissance et tout livre qui paraît remue dans la tête d'un juge — qui se réserve d'y songer — des velléités créatrices dont les traînées lumineuses enchantent son imagination, paraissent bien plus belles que les produits modestement achevés d'un effort conduit à son terme.

La littérature, ou ce qu'on nomme d'un mot qu'un éditeur contemporain a mis à la mode, mais qu'on lit déjà dans Sainte-Beuve, la chose littéraire, en se mettant de plein-pied avec le commun de la vie et le quotidien de l'existence, a aboli formes, contours, hiérarchies et privilèges.

Ce mouvement, commencé dans le sens d'une émancipation et qui prend parfois l'allure d'une auto-destruction, n'est pas

particulier aux lettres. Nous le savons ; il affecte tous les arts. Ils n'en meurent pas tous, mais tous en sont frappés. C'est un mal du temps. Lorsqu'on parcourt un salon de peinture et de sculpture contemporaine, où voisinent des œuvres qui n'ont plus rien de commun entre elles, sinon le nom qu'on leur donne, l'emploi de certains procédés et de certains matériaux, on se rend compte que le mot « art » n'est plus celui qui désigne le mieux un ensemble de productions aussi disparates et aussi peu faites pour être réunies dans un même système de relations. Le mot « variété » conviendrait mieux, avec tout ce qu'il suggère d'élastique et de disponible, d'appel à la curiosité, d'invitation à un plaisir sans rigueur et sans lois.

Lorsqu'un art dans son désir de s'annexer de nouveaux territoires ou dans sa volonté d'envelopper le tout de l'être, de baigner dans le plein de la création, de participer au chaos des genèses, peut-être aussi d'augmenter sa marge de bénéfices — mais ce n'est pas là ce qui domine, je sais des peintres et des sculpteurs qui sont disposés aux plus grandes privations pour le plaisir de s'entendre dire qu'ils sont polyphoniques et ambivalents — lorsqu'un art, dis-je, fait éclater ses cadres et rompt ses digues, ce qu'il se donne de plus en étendue, il se le retire en rayonnement ; ce qu'il ajoute à son importance doit être retranché à son autorité.

Les effets de cette dilatation qui se manifestent dans tous les secteurs de l'esthétique varient selon chaque art. Dans le domaine des lettres, ils produisent des résultats singulièrement contrastés. D'une part, la littérature, par une sorte d'extension illimitée et indéfinie de ses pouvoirs, à l'invitation des techniques de diffusion et pour épouser toutes les modulations de l'élan vital, se prête à des besognes et à des mélanges qui altèrent sa nature ; elle s'adjoint le reportage, l'événement, l'actualité, l'exploration du monde, la sociologie et la politique, bat le tout dans une sauce sans honneur, choit dans la conversation radiophonique et le scénario de cinéma, noie le monument enfin, l'esprit monumental qui est l'esprit de mesure, sous l'envahissement de baraquements adventices où des bateleurs posent des devinettes, où des prestidigitateurs, jouent des tours de cartes, cependant qu'à l'écart de cette foire, des inquiets et des angoissés,

qui n'opèrent que sur eux-mêmes, qui méprisent ces clameurs, mais que hante le tourment de l'être et de l'expression, cherchent à retrouver sous les méandres de l'inconscient, le passage de ce courant vital, au nom de quoi la foire bat son plein.

Tandis que la foire détruit formes et règles comme une ville pour s'étendre renverse ses remparts, les solitaires du désert les brisent de leur côté pour mieux s'identifier à ce précieux flux vital, échapper à toute représentation intellectuelle, saisir et exprimer la mobilité dans son désordre créateur.

Ainsi une même orientation, une impulsion à l'origine identique sous la diversité des tempéraments, des circonstances et des méthodes, conduit à la littérature de cénacle et à la littérature de masse sans remplir cette entre-deux où l'art et la vie trouvent leur équilibre et fixent, pour l'éternité de chaque époque, ce que Henri Focillon, sous le nom de classicisme, appelle « le point de la plus haute convenance des parties entre elles ».

Je ne veux pas dire, et l'on m'entend bien, que cet entre-deux, dans l'état présent des lettres françaises, les seules dont je m'occupe ici, est vide d'œuvres et d'écrivains. Je constate des tendances et des poussées qui dressent tout art contre lui-même, contre ses fins. J'observe que les préceptes avec lesquels l'écrivain faisait traditionnellement alliance, auxquels il demandait non du talent, mais de l'aide, sont aujourd'hui sans crédit. On reste libre de les respecter, mais on sera mieux avisé de n'en rien faire. Or, la question est précisément de savoir si l'abandon de ces préceptes et de ces règles n'équivaut pas à l'abandon de l'art d'écrire et à la démission de la littérature.

« Ce point de la plus haute convenance des parties entre elles », que j'hésite, par crainte d'équivoque, à nommer avec Henri Focillon, classicisme mais que je désignerai plutôt comme le degré de maturité et de perfection du style que toute époque aspire à se donner et où elle accepte de se reconnaître, ne peut être poursuivi, atteint, apprécié, mesuré, connu et méconnu même sans une prise de conscience des moyens à l'aide desquels on peut y tendre et de l'efficacité des instruments qui en décident.

J'ai trouvé dans un vieux dictionnaire français, d'une distinction surannée, le dictionnaire de Boiste, 1834, revu par Charles Nodier, de l'Académie française, Chevalier de la Légion

d'Honneur, bibliothécaire de l'Arsenal, membre de la société entomologique de France et de plusieurs académies provinciales, 1857, une distinction entre l'auteur et l'écrivain, plus nette et plus valable que ce que Littré dit sur ce sujet.

« L'imagination, l'esprit, le génie, le sentiment font le bon auteur, l'art de bien placer les mots fait le bon écrivain ». Mettre la vérité dans son plus beau jour, a dit, dans une phrase ornée, Vauvenargues de Pascal. Et Charles du Bos, qui commente ce mot de Vauvenargues, a écrit de même, dans ses conférences intitulées : « Qu'est-ce que la littérature ? » : « Chaque mot s'il est bien choisi et mis à sa place, est susceptible, non seulement de devenir beau, mais d'être une parcelle de la beauté elle-même et le résultat ainsi obtenu est celui d'une parfaite simplicité ».

Texte important sur lequel je reviendrai tout à l'heure, mais pour l'instant je préfère mon vieux dictionnaire, parce que quand on commence à parler de la beauté, on commence hélas ! à ne plus s'entendre. « L'art de bien placer les mots fait le bon écrivain ». Savoir de cet art tout ce qu'on en peut apprendre, en faire son étude constante, en éprouver les effets sur soi-même, dans l'acte et dans l'opération du style, non pas donc en grammairien, car un grammairien, de par son statut, n'est pas tenu d'écrire, mais un écrivain est tenu d'écrire : un écrivain est un homme qui écrit.

C'est une vérité trop souvent perdue de vue. On se croit assez justifié de se lancer dans la carrière des lettres en alléguant qu'on a quelque chose à dire. Si quelque impertinent s'avise de demander si on a songé déjà à la façon dont on le dira, il est regardé de haut. De quoi vous piquez-vous là ?

Voilà une plaisante préoccupation. Ce que j'ai à dire est si neuf que c'en sera assez à mes imitateurs, d'accommoder ma pensée selon les règles. Cette conception de la création littéraire trouve moins de faveur dans la prétention de ceux qui s'y abandonnent que dans la conviction où nous sommes que le rôle des règles est de suppléer au manque de sève et d'originalité. On dit cette conception romantique, mais les romantiques ne l'ont jamais appliquée. Hugo se moquait qu'on pût vouloir débroussailler les cheveux de Pan, avec le peigne de Lenôtre, mais il avait le peigne de Hugo. Hugo savait l'art de bien placer les mots, avec

tout ce que cela sous-entend de notions accumulées, de décision et d'autorité. On affecte volontiers de ne pas faire de cas des biens dont on se sent le maître, mais l'art de l'écrivain était exactement chez Hugo à la mesure du génie de l'auteur.

Si l'art de l'écrivain commande l'avenir de la littérature et si nous tenons que l'éclat des lettres témoigne de la valeur d'une civilisation, il faudrait souhaiter voir remettre en honneur cet art de l'écrivain. A présent où en sommes-nous ? Tous les genres sont confondus. La prose et la poésie n'ont plus de frontières. Un livre commence en autobiographie, se transforme en roman, s'achève en fontaine lumineuse. Sous chaque page d'un ouvrage d'imagination palpite la nostalgie de l'image et de la destinée cinématographique. Le théâtre, dans ses productions les plus calculées, poursuit l'impossible aventure d'exprimer simultanément les deux faces de l'homme, le tragique et le comique et n'aboutit le plus souvent qu'à passer, par des déclics affolés, du vaudeville au drame, comme si la nature, soupçonnant l'art de chercher à s'appropriier les principes de son énergie, se vengeait de ses efforts haletants pour saisir l'être dans sa complexité totale en transformant ses tentatives en mouvements mécaniques et en ressorts grinçants. Ce n'est pas d'aujourd'hui, dira-t-on, que la littérature dramatique a cherché à associer le tragique et le comique, le fantastique et le réel, mais ce n'est que de nos jours — et ici est la nouveauté — qu'on a voulu les fondre et les faire passer dans le même moment, sous la même forme, par la même porte.

De même en poésie, les expériences d'aujourd'hui ne continuent pas les expériences des premiers vers libristes auxquelles elles ont l'air de se rattacher. Il ne s'agissait en ce temps-là que d'assouplir le vers français, de donner à ses articulations plus de jeu et de liberté. Il restait le vers français. Il restait une chose magnifique, dure et durable, qu'on appelait le vers français. Qu'on honorait, non pas comme un monument historique, comme une chose du passé. On l'honorait dans son passé, mais comme une richesse du présent, comme une source toujours jaillissante. Aujourd'hui, l'honneur essentiel de la poésie française semble être de communiquer comme dans le rêve, avec ce dépôt de l'inconscient qui est dans l'homme et certes une de ses plus

précieuses réserves. Tous les moyens sont permis, mais le respect des règles y paraît un obstacle à la réussite aussi sérieux que la présence d'un sceptique dans une séance de spiritisme. Je rappellerai cependant que le contact avec l'inconscient a été établi d'une manière magistrale et qui n'a jamais été dépassée dans les sonnets des « Chimères », en vers splendidement réguliers. Par Gérard de Nerval, que hantaient déjà les ombres de la folie, mais qui se rappela à l'heure où son génie saisit l'archet, qu'il avait fondé sa gloire d'écrivain sur l'art de bien placer les mots.

Si on examine ce problème de l'écrivain dans le cadre des lettres françaises de Belgique, ce sera pour y puiser des exemples et une démonstration réconfortantes. Il s'est fondé en dix ans, dans notre pays, deux sociétés littéraires composées d'hommes dont l'idéal commun et l'action littéraire peuvent encore nous servir de modèles. Les hommes de la Jeune Belgique joignaient à un culte ardent des lettres, un don et une impatience d'écrire qui en faisaient, malgré les servitudes du second métier, des types d'écrivains accomplis. Le catalogue des éditions de la Jeune Belgique compta bientôt de nombreux ouvrages et se grossit, chaque année, de recueils de valeur. L'équipe de la Wallonie qui se forma quelques années plus tard et qui groupa les symbolistes, se signala par les mêmes qualités. En 1892, le catalogue de la Wallonie offrait déjà un choix important de livres de ses collaborateurs. Ces deux équipes rivales s'observaient, se jalouaient, se disputaient, s'opposaient des théories et des techniques qui se voulaient ennemies, mais étaient unies dans le même amour et dans la même intelligence de l'œuvre à faire, de sa structure, de sa substance.

Et chacune avait son public. Ce n'était pas un public très étendu, mais c'était un public fidèle. Et c'est bien la vertu première et la plus précieuse d'un public, la fidélité. Aucune fidélité humaine n'est stable au point d'être à l'abri des fluctuations et des surprises. Sinon ce ne serait pas une fidélité, ce serait du matériel. Et le matériel même nous trahit ; on doit à tout instant le surveiller. Et nous savons bien que pour les chefs de ce qu'on nomme l'industrie littéraire, c'est-à-dire les gros éditeurs, — qui essayent parfois de corriger ce qu'ils ont de fondamentalement gros en s'entourant de secrétaires qui jouent

à paraître extrêmement fins — c'est cela le public, du matériel humain, qu'on soumet quelquefois à des épreuves de contrôle et à des revisions, une masse à laquelle on commande, qu'on façonne, qu'on dresse à l'obéissance et dont les réactions ne sont que faiblement influencées par la qualité des produits qu'elle consomme.

Mais dans l'axe de noblesse du métier d'écrivain, que celui-ci soit subtil poète ou romancier à gros tirage, un public, c'est d'abord un noyau de fidélité. Un public, c'est d'abord un lecteur. La personnalité de l'écrivain appelle et réclame la personnalité du lecteur. Un livre peut s'être vendu à cinquante mille exemplaires et n'avoir eu que quelques centaines de vrais lecteurs. Il peut n'en avoir pas eu un seul. Un écrivain confidentiel a peut-être plus de lecteurs que tel romancier célèbre. Le vrai lecteur est celui qui relit. Le vrai lecteur est celui dont la volonté n'est pas soumise aux caprices, aux hasards, aux vicissitudes de l'édition. Joubert a gardé des lecteurs.

Je cite à dessein un nom qui montre que je ne fais pas ici un plaidoyer pour la littérature de cénacle. La littérature de cénacle est un phénomène de psychologie littéraire qui n'a rien à voir avec la qualité du succès d'un livre et la nature de son auteur. En connaissant la célébrité et la grande diffusion, Émile Verhaeren et Maurice Maeterlinck n'ont pas manqué aux vœux qu'ils ont contracté aux heures ferventes et obscures de leur entrée dans les ordres littéraires.

Le jugement qui règle sa créance dans la valeur et le destin d'une œuvre d'après les difficultés qu'elle accumule pour se faire comprendre et les résistances qu'elle provoque se base moins sur l'examen de chaque œuvre en soi que sur des expériences dont on a dégagé des hypothèses brillantes et hasardées. On met ensemble Stendhal, Mallarmé, Rimbaud, Péguy, Cézanne, Van Gogh, Gauguin et on en tire une théorie de la persécution et du triomphe qu'on obtient en sacrifiant l'analyse des causes pour accentuer le romantisme des effets. Chacun de ces cas dégage sa propre lumière. Cézanne fut le moins provocant des novateurs, il rêva toute sa vie d'être admis au Salon. Stendhal ne se retrouva pas lui-même dans le labyrinthe de ses déguisements. Comment son temps s'y serait-il retrouvé pour lui ? Péguy fut sincèrement

étonné quand des désabonnements aux Cahiers saluèrent la publication d'Ève. Dans son esprit la série des Mystères et Ève était à égalité avec la série des Jean-Christophe : toutes deux littérature et pensée de grande pénétration. Il y eut Mallarmé et il y eut Rimbaud, c'est vrai. La littérature fut pour le premier sa déesse et pour le second son démon. L'œuvre de Rimbaud est à la naissance de la recherche littéraire engagée vers des au-delà de la littérature à la découverte de mondes nouveaux, mais marqués malgré tout et surtout du péché originel de la littérature. L'œuvre de Mallarmé est peut-être la tentative la plus haute qui ait été faite pour effacer de la littérature la trace du péché originel, pour créer une littérature qui soit à elle-même son paradis. Tentative orgueilleuse, mais d'une pureté et, comme notre Albert Mockel fut le premier à le dire, d'un héroïsme tel qu'aucun écrivain digne de ce nom, fut-il le plus rétif et le plus fermé à la magie mallarméenne, ne peut refuser son respect à une entreprise qui touche de si près aux mystères de la création.

Mais le génie de la création n'entend pas qu'on s'attarde à ses mystères. Créer, c'est aller de l'avant. C'est accorder le rythme de la création au mouvement de la vie où elle s'insère. Le culte exclusif des lettres tend à arrêter la machine pour mieux en admirer les rouages, mais la machine n'a de prix réel qu'en marche. L'art de bien placer les mots ne vaut qu'en fonction des sentiments qu'ils expriment, eux-mêmes mandataires des hommes qui les éprouvent. Le public de l'écrivain, ce sont aussi les mots, les mots chargés de mission humaine, les mots témoins de l'expérience des âmes, des esprits et des cœurs, les mots délégués, les mot juges. Je ne reviendrai plus chez celui-ci, dit le public beauté, il m'a trop mal placée. Comme ce La Fontaine me comprend bien, dit le public transparence. C'est le moment d'en revenir à Charles Du Bos et à son texte déjà cité tout à l'heure. « Chaque mot, s'il est bien choisi et mis à sa place est susceptible, non seulement de devenir beau, mais d'être une parcelle de la beauté elle-même et le résultat ainsi obtenu est celui d'une parfaite simplicité ». Le mot bien placé est l'éveilleur et l'interprète de l'âme. Il conduit sur la voie royale. Le style, dans ses éléments formels, est un art de communication et de communion.

Je voudrais, avant d'en finir, illustrer cette affirmation d'un exemple que j'emprunterai à Baudelaire. Au point de jonction de l'ordre et de l'aventure, du classique et de la nouveauté, Baudelaire occupe une position indiscutée et cependant toujours battue des vents. Prenons une de ses pièces les plus célèbres : Recueillement.

*Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamaïs le Soir; il descend; le voici.*

Dans un départ souverain et paisible, l'inspiration fait au poète le don accablant de deux vers qui se referment sur leur perfection.

Une atmosphère obscure enveloppe la ville.

Bon vers de débit, qui ne dépare pas un beau poème, qui ne sauverait pas un poème médiocre.

Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Vers de remplissage.

Pendant que des mortels la multitude vile

Double effort d'inversion et pléonasme sans grâce trahissant un embarras qui appelle à son secours un effet de rhétorique.

*Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci
Va cueillir des remords dans la fête servile.*

C'est encore de l'éloquence ce dernier vers et chaque hémistiche a son poids. Mais soudain tout change, tout s'allège et s'aère. La mauvaise passe est franchie. On débouche dans une lumière recréée avec les mots les plus nus, le style le plus direct.

Ma douleur, donne-moi la main, viens par ici.

Et jusqu'au bout, c'est-à-dire pendant six vers encore, la poésie va parcourir d'un pied ailé un texte sans jointure et les mots sans clinquant, retenus par le poète — défunt, suranné, souriant, arche, soleil, balcon — s'allient pour doter chaque rythme de leur magie. Et dans le dernier vers, par une inflexion hardie, par fierté de créateur, car c'est lui Baudelaire qui a fait ce poème,

ce n'est pas l'autre, ce n'est pas les autres, c'est lui qui a bien placé les mots — il signe son poème d'une vibration délibérée.

*Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;*

*Le soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul trainant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.*

Dans ces quelques vers éclatants, dans ce sonnet — c'est un sonnet, mais ce n'est pas le sonnet d'Oronte, et ce n'est pas non plus la chanson du roi Henri, c'est fort banalement un chef-d'œuvre de la littérature française, la forme, précisément par ce qu'on en peut saisir la force et les faiblesses, les lourdeurs et les réussites, les hasards et les intentions, se révèle ce qu'elle est : présence, action, conscience, contenu, chaleur de vie, exercice et expérience de la liberté.

Je souscris d'avance à toutes les mesures qu'on préconisera et même qu'on prendra pour répandre davantage le goût de la bonne littérature, mais je pense que le goût de la bonne littérature doit d'abord se fonder, aussi bien chez l'écrivain que chez le lecteur, sur la connaissance de la vraie nature des règles, préceptes méthodes, principes — appelez-les comme vous voudrez —, qui constituent la substructure de l'œuvre littéraire et sa condition. Les arts du langage influencent directement le milieu mental et psychologique où les masses évoluent. Ils y répandent insensiblement des formules, des manières de dire, des interjections qui sont tout un programme, un savoir-être ou une absence de savoir-être. Et malheureusement, les productions les plus médiocres sont celles qui exercent l'action la plus large et la plus rapide. L'œuvre littéraire déborde ainsi son cadre et, malgré qu'elle en ait, devient un fait social. La confusion des genres engendre la confusion des sentiments, d'où résultent des désordres dont la vérité sort mutilée et la liberté amoindrie. Ceci est l'amorce d'un nouveau discours et mes remarques de ce jour n'ont voulu avoir d'autre objet que la littérature, considérée dans son double caractère de métier et d'activité gratuite. L'infériorité des tra-

vaux de critique qui portent sur les principes, c'est que ce sont toujours, c'est que ce ne sont jamais que des travaux d'approche. La satisfaction qu'ils procurent à ceux qui les font réserve à ceux qui les écoutent la satisfaction d'y reprendre. Il faut savoir se contenter dans ce domaine de succès modérés et d'éloges comme celui que Voltaire décerna au Père Bouhours : « Il a fait de bons ouvrages, disait Voltaire du Père Bouhours, dont on a fait de bonnes critiques ». Il vous appartient d'apprécier si mes confrères et moi-même nous vous avons apporté de bons ouvrages. Notre attente, en tout cas, serait comblée s'ils pouvaient nous valoir de bonnes critiques.

* * *

Nous croyons intéressant de reproduire l'article qu'à la suite du débat ouvert par notre Académie, notre éminent confrère, M. Pierre Gaxotte, de l'Académie française, a publié dans « Le Figaro » du 29 octobre 1953, sous le titre « L'Écrivain et son Public » :

Comme l'Institut de France, l'Académie belge de langue et de littérature françaises tient chaque année une séance publique consacrée en grande partie à des lectures. Les trois académiciens qui ont pris la parole ont traité d'un même sujet : l'écrivain et son public. Des choses excellentes ont été dites, notamment sur l'habitude qui vient d'Amérique et qui s'implante dans certains périodiques de faire récrire par une équipe anonyme les articles des collaborateurs ordinaires ou occasionnels. La mésaventure arriva, paraît-il, à Maurice Maeterlinck, qui ayant donné un récit à un magazine américain, ne reconnut pour son bien que la signature, le reste, sous prétexte de mieux satisfaire le goût des lecteurs, ayant été corrigé, malaxé, tripoté par un jeune homme qui se montra très surpris de la surprise de l'écrivain.

L'Académie belge s'inquiète de la défaveur dont souffre présentement le roman. Elle en recherche les raisons et les trouve dans une sorte de rupture entre le romancier et le grand public, le premier, par volonté délibérée ou par incapacité d'être « banal », n'écrivant plus que pour un nombre restreint de lecteurs. Le diagnostic est-il pleinement justifié ? Le roman de M. Julien Gracq, qui a obtenu le Prix Goncourt, appartenait à un genre prétendument difficile et obscur. Cela ne l'a pas empêché de se vendre à plus de cent mille exemplaires. Il est vrai que l'exemple du Goncourt n'est pas décisif. Le prix fait parfois le succès

d'un roman sans pour cela imposer l'auteur, comme on le voit par l'accueil fait à ses autres livres.

En réalité, l'impérialisme du roman est un fait relativement nouveau. Jusqu'au XIX^e siècle, il n'est qu'une province — et même une petite province — de notre littérature. La poésie, l'histoire, la philosophie, la théologie, la politique, les mémoires, le conte satirique, le récit de voyage, la science tiennent la place prépondérante. Au XIX^e siècle et pendant le premier tiers du XX^e, les proportions sont renversées. Non seulement le roman prend la première place, mais il semble être à lui seul toute la littérature. A la lettre, il la dévore. On peut trouver bien des raisons à ce changement. La science, d'abord, devient trop difficile. Ses progrès la détachent de la masse des lecteurs. De leur côté, afin de passer pour de vrais savants, les historiens et les philosophes s'appliquent à mal écrire et ils y réussissent assez bien (Pas tous ! Pas tous ! Fustel et Bergson écrivaient une très belle langue). Les uns emploient un vocabulaire qui fait peur, les autres s'entourent d'un appareil rébarbatif. Ils deviennent des « spécialistes ». Qui dit spécialiste dit cénacle. Si vous lisez dans une revue critique : « M. X... sera beaucoup lu par les gens du monde », ne croyez pas qu'il s'agisse d'un compliment. C'est la pire des insultes. En outre, les femmes, qui forment de gros bataillons, conduisent différemment leur esprit : il en est peu, je pense, qui se passionneraient aujourd'hui pour le traité *De la fréquente communion*, qui enchantait M^{me} de Sévigné.

Ces raisons, cependant, n'expliqueraient rien si, au XIX^e siècle, n'avaient surgi un certain nombre d'écrivains de génie qui, précisément, se sont exprimés par le roman. Tout roman suppose une expérience : la société bouleversée fournissait les expériences à foison. Et puis, on ne chicane pas sur le génie. Il fait ce qu'il veut, il passe où il veut, il s'impose comme il veut et il impose du même coup le genre qu'il a élu. Il lui confère le prestige de sa propre gloire et son exemple suscite les vocations. Balzac a été suivi par trois générations de romanciers (Flaubert-Zola, Bourget-France, Proust et les plus célèbres contemporains) qui, par la conjonction de leurs renommées, ont donné au roman sa place prépondérante.

Si, depuis quinze ou vingt ans, d'autres genres littéraires ont gagné à ses dépens, c'est, en somme, un équilibre qui se rétablit. Équilibre instable, cela va de soi, puisqu'il dépend de la naissance des talents. Qu'un nouveau Hugo surgisse et tous les poètes en profiteront, y compris ceux qui s'ignorent encore, parce que le public, remué dans ses profondeurs, s'intéressera davantage à la poésie. Cela ne veut pas dire que le génie soit nécessairement lié aux gros tirages. Mais le génie « banal » fait le succès durable d'un genre.

Rapports

Prix académiques 1953 (1).

Le nombre des prix littéraires, tant en Belgique qu'en France, apparaît, à l'heure actuelle, comme trop élevé. D'où leur dévaluation. D'où le fait également que beaucoup de ces initiatives aboutissent à ne couronner que des œuvres de qualité moyenne et perdent ainsi leur véritable signification.

Laissez-moi, à ce propos, vous assurer que notre Compagnie, en ce qui la concerne, a le souci, le scrupule, de ne décerner qu'à bon escient les prix dont elle a la charge, afin de leur conserver leur crédit optimum.

Pour cette année 1953, l'Académie avait à attribuer six de ses prix : le prix Vaxelaire, le prix Bouvier-Parvillez, le prix Michot, le prix Malpertuis, le prix Mockel, le prix Beernaert.

PRIX VAXELAIRE.

Le prix Vaxelaire a été partagé entre M. Guy VAN ZANDYCK et M. André DAUFEL.

Chacun de ces deux auteurs en est à sa première pièce de théâtre. Représentée par la troupe du « Rideau de Bruxelles », la pièce de M. Van Zandyck, *Ardeurs du Sang*, est un drame intérieur, du genre classique. Un paysan riche a épousé une femme trop jeune et trop jolie. Peut-être le ménage pourrait-il s'entendre sans l'intervention de la mère, une « génitrice » qui s'acharne à dresser les époux l'un contre l'autre. Il y aura, à la fin, deux cadavres. L'originalité de la pièce tient, pour une part, au climat périgourdin dans lequel l'auteur l'a baignée. L'œuvre est d'une remarquable tenue littéraire.

D'un autre genre est la pièce de M. André Daufel : *Bâti sur le sable*. L'auteur est en même temps acteur. L'expérience des planches

(1) Rapport présenté par M. Luc Hommel, Secrétaire Perpétuel, à la séance publique de l'Académie du 24 octobre 1953.

lui donne une grande vivacité dramatique. Dans la pièce de M. Van Zanduyck dominait encore le sentiment ; ici, c'est l'instinct qui se débonde. Il faut reconnaître que les personnages n'en sont que plus fortement caractérisés. La pièce présente plutôt l'apparence d'une tragédie : un père énergique et un fils faible ; mais c'est le père qui cède à sa passion pour sa bru, et c'est le fils qui tuera. Dans les deux pièces, on joue de la carabine : influence du cinéma sur le théâtre. M. Daufel a donné à son œuvre une couleur exotique. Pièce violente, dont quelques scènes sont d'une grande intensité dramatique.

L'une et l'autre de ces pièces sont incontestablement significatives de la qualité actuelle de notre littérature théâtrale.

PRIX BOUVIER-PARVILLEZ.

En décernant le prix Bouvier-Parvillez à M^{me} Yvonne Herman, l'Académie a souhaité attirer l'attention du grand public sur une de nos poétesses les plus authentiques. Non seulement l'œuvre, mais la vie même de M^{me} Yvonne Herman est imprégnée de poésie. Ses joies et ses douleurs, joies et douleurs de femme, d'épouse et de mère, se sont tout naturellement transmues en des chants d'une extrême délicatesse : vers harmonieux, souvent profonds. Quelqu'un a pu dire justement d'elle qu'elle écrivait des « poèmes vécus ». L'œuvre de M^{me} Yvonne Herman ne comporte que des recueils de poèmes, au nombre de huit, dont un incontestable chef d'œuvre : *L'Été du Cœur*, paru il y a près d'un quart de siècle. Voici quelques mois, l'auteur nous a livré un nouveau recueil : *Absences*, marqué au coin d'une émouvante autant que discrète mélancolie. On y trouve une prière à *Notre-Dame-des-Chagrins*, une autre à *Notre-Dame-des-Fatigues* ; mais la prière finit toujours par s'élever jusqu'à *Notre-Dame-de-la-Poésie*.

PRIX MICHOT.

Le prix Michot, prix biennal, est destiné, suivant le vœu du donateur, à récompenser une œuvre littéraire qui célèbre les beautés de la terre de Flandre. Les beautés de la Flandre, elles ont été exprimées, il y a quatre siècles, par le pinceau de nos grands Primitifs et de leurs successeurs immédiats, de Van Eyck à Brueghel. Évoquer ces dieux de la peinture, n'est-ce pas rendre hommage à ce que la Flandre a de plus éternel ? Tel est le propos du baron Joseph Van der Elst, dans une œuvre de choix. Œuvre, non de spécialiste, de technicien de la peinture, mais œuvre d'amateur au sens ancien du mot : celui qui aime,

qui sait aimer et faire aimer. Autour de quelques-uns des tableaux les plus célèbres de nos grands maîtres du XV^e et du XVI^e siècles, le baron Van der Elst a brodé, avec les fils d'or d'un style de haut prix, des histoires charmantes. L'ouvrage, d'un autre caractère, auquel l'Académie a attribué le prix Michot s'intitule : *L'Age d'Or flamand*. L'auteur y brosse, avec quel chatoiement de couleurs ! le tableau de ce qui fut en Flandre, selon son expression, « le merveilleux matin de notre vieille Europe ». Le baron Van der Elst appartient à une élite plutôt rare chez nous : celle des diplomates-écrivains.

PRIX MALPERTUIS.

Biennal est aussi le prix Malpertuis, qui doit couronner successivement un romancier, un poète, un essayiste, un dramaturge. C'était, cette fois, le tour des romanciers, auxquels il convient d'assimiler conteurs et novellistes. Deux œuvres restèrent finalement en compétition, deux œuvres de femmes : un roman de M^{me} Sophie Deroisin, *Les Publicains*, d'une psychologie très fouillée, et un recueil de nouvelles de M^{me} Louis Dubrau, *Double Jeu*. Ce fut cette dernière œuvre qui l'emporta. En même temps que la qualité de l'œuvre couronnée, l'Académie a entendu reconnaître, à cette occasion, la carrière littéraire aussi brillante que féconde de M^{me} Louis Dubrau. Poétesse, elle a obtenu le prix Verhaeren pour son recueil *Abécédinaire*. Elle compte à son actif plusieurs romans qui révèlent un tempérament incontestable. Mais peut-être est-elle surtout novelliste. La nouvelle, si elle exige moins de souffle qu'un roman, est, par contre, un genre ingrat, difficile, qui requiert beaucoup d'originalité. Il s'agit d'enclorre dans quinze ou vingt pages tout un climat physique, toute une psychologie. C'est du roman quintessencié. Tel est bien le propre du talent de M^{me} Louis Dubrau. On trouve, dans *Double Jeu*, deux ou trois nouvelles qui peuvent passer pour des modèles.

GRAND PRIX MOCKEL.

L'Académie avait à décerner, cette année, pour la première fois le « Grand Prix de Poésie Albert Mockel ». Grand prix non seulement eu égard à son montant (50.000 frs), mais en raison surtout de l'importance littéraire que notre Compagnie souhaitait lui conférer. Il s'agissait, non de révéler une œuvre ou un talent, mais de consacrer, de couronner une carrière de poète. De tous les jurys qui fonctionnèrent pour décerner les prix académiques 1953, celui du Prix Mockel fut le

plus embarrassé et sans doute le plus animé. Cinq ou six noms se présentaient à lui auxquels on pouvait faire honneur, bien que dans des genres très différents, d'une œuvre poétique remarquable. La Belgique apparaît décidément, ainsi que le reconnaissait il y a quelques jours encore un critique français, comme « une terre de poésie ». Peut-être convient-il de préciser qu'avec un désintéressement dont il n'est pas certain qu'il se renouvellera chaque fois, les membres de l'Académie s'étaient volontairement exclus de la compétition. Cette olympiade poétique s'est terminée, vous le savez, par la victoire de M. Armand Bernier. Il semble que ce qui ait surtout frappé le jury, dans l'œuvre de M. Armand Bernier, c'est l'impression d'une ascension continue, d'un désir farouche d'épuration, d'une volonté de dépouillement. On pourrait parler d'une ascèse poétique. Notre confrère Roger Bodart a judicieusement noté, au sujet de M. Armand Bernier, qu'il a « toujours aspiré aux sommets qui donnent le vertige ». Encore ce vertige ne lui a-t-il jamais fait perdre l'équilibre ; ce qui est la marque d'une grande force. M. Armand Bernier a incontestablement atteint un de ces sommets en publiant, il y a quelques mois, le recueil de poèmes intitulé *Migration des âmes*. Titre magnifique autour duquel vient soudain cristalliser toute l'œuvre de M. Bernier. Pas un vers, peut-on dire, qui ne fasse entendre une résonance spirituelle :

L'âme, au fond de la chair, dormait, comme en exil.

Et je dois me contraindre pour ne pas vous lire tout ce poème marqué d'une émotion quasi sacrée :

Quand finira le sortilège de l'argile.

Au sens le plus profond, voici bien de la « poésie pure ».

PRIX BEERNAERT.

Hormis le Prix Mockel, le plus important des prix académiques est le prix Beernaert, prix quadriennal. Il doit aller à l'œuvre la plus remarquable parue durant la période, à quelque genre qu'elle appartienne. Pour la période 1949-1952, le choix unanime du jury et de l'Académie s'est porté sur le dernier roman de M. O. P. Gilbert : *Les Portes de la Solitude*. Bien qu'il réside le plus souvent à Paris, à moins qu'on ne le trouve buvant son whisky à Shangai ou sirotant un jus de fruits à Rio-de-Janeiro, M. O. P. Gilbert est Belge, et il entend le rester. Comme celle de notre confrère Georges Simenon, l'œuvre romanesque de M. O. P. Gilbert — elle ne compte pas moins de vingt volumes —

témoigne, n'en déplaie à certain préjugé, qu'un écrivain de chez nous est parfaitement capable de concevoir et de construire un roman qui soit avant tout une histoire, avec ses péripéties, ses coups de théâtre, ses artifices supérieurs. Ce qui n'empêche, d'ailleurs, pas M. O. P. Gilbert de créer des types très humains, telle cette Madeleine, une femme chef d'entreprise, personnage central de ce qu'il est convenu d'appeler, dans l'œuvre de notre compatriote, « la série des *Bauduin* ». Le roman *Les Portes de la Solitude*, que couronne le prix Beernaert, peut passer pour le chef-d'œuvre de M. O. P. Gilbert. Il s'agit d'un vieux navire, le *Vazna*, mi-paquebot, mi-caïgo. Il relâche à Perim, un îlot à l'extrême-sud de la mer Rouge. Le médecin du bord, Émile Jusserand, a mystérieusement disparu. Nous apprendrons peu à peu que, sous ses dehors bonasses, il avait quelque chose du monstre. Or, lorsqu'un amour s'offrira à lui pour la première fois, il s'agira d'un amour incestueux : l'amour pour la fille qu'il a eue d'une maîtresse de jeunesse. Son triste courage sera de refermer sur lui « les portes de la solitude », quitte à s'en aller vivre au milieu d'une tribu d'Arabes à demi civilisés. Un récit haletant, d'une imagination puissante, avec des personnages solidement campés, le tout baigné dans cette atmosphère de mer Rouge, de mer changée en une huile nauséabonde, où l'air est à ce point desséché, calciné, que les ventilateurs, au lieu d'un courant frais, ne produisent plus guère que des étincelles électriques. L'auteur atteint, ici, à la maîtrise de son art et de la technique du roman. Le prix Beernaert accordé pour ce livre à M. O. P. Gilbert n'est, certes, pas une consécration ; mais peut-être a-t-il le sens d'une réparation.

LUC HOMMEL.

Rapport du Jury
chargé de juger le concours scolaire
de l'année 1953 (1).

Le vigneron vous dira que c'est la qualité des crus, le degré d'alcool, et non la quantité de pièces de vin qu'il serre dans ses chais, qui font les bonnes années. Il en va de même, croyons-nous, pour les ouvrages de l'esprit. Dans les annales de notre Concours Scolaire, 1953 marque, à la fois, le premier terme décennal et un millésime à retenir. 115 copies seulement sont parvenues au secrétariat de l'Académie ; ce qui signifie un recul quantitatif, l'enseignement libre — particulièrement — ayant manifesté peu d'enthousiasme. Mais plus d'un tiers de ces rédactions d'élèves de seconde ou de première attestent que, sur les bancs de nos athénées, de nos collèges, de nos pensionnats, de nos lycées, des filles et des garçons de seize ans, de dix-sept ans ont le goût et déjà le sens de la beauté littéraire.

Pour nous conformer à l'usage, nous sacrifierons d'abord à la statistique. Les 115 copies provenaient de 105 établissements d'enseignement moyen : 88 athénées, lycées et écoles moyennes (dont 53 ont participé à l'épreuve, du régime français) et 17 collèges et instituts libres (9 du régime flamand). Le concours réservé aux jeunes gens qui font leurs classes en français a vu s'affronter 66 écrivains en herbe dont 32 filles. La proportion de l'élément féminin est à peu près la même pour l'épreuve du régime flamand : 24 filles sur 49. Cela veut dire que les garçons (59 sur 115) ne l'emportent plus — toujours sur le terrain du nombre — que de trois courtes têtes. Si nous considérons maintenant que, des 18 concurrents retenus en vue de la joute finale (9 du régime français, 9 du régime flamand, c'est la règle), 10 appartiennent au deuxième sexe pour parler comme Simone de Beauvoir, nous avouons sans trop nous faire prier que l'Académie royale de langue et de littérature françaises donne, à sa vénérable consœur

(1) Ce rapport a été présenté par M. Fernand Desonay à la séance publique de l'Académie du 24 octobre 1953.

du quai Conti une leçon d'opportunité en accueillant les femmes dans son sein. La rédaction la meilleure et qui mérite le prix d'excellence est, d'ailleurs, signée d'un nom féminin.

Les 18 concurrents présents le jeudi 24 septembre dans la salle où nous tenons nos séances avaient à traiter un sujet proposé par le bon poète Thomas Braun, membre du Jury. Je mentirais si je disais que l'énoncé de ce thème : *Parlez-nous d'oiseaux* provoqua des battements de mains. Nos jeunes hôtes se sentaient plutôt déconcertés : on était loin de la dissertation traditionnelle. Pourtant, il suffit de lire les titres de quelques-unes des meilleures rédactions envoyées au concours du Fonds Paschal et parmi lesquelles le jury avait opéré un tri éliminatoire, pour se rendre compte que, de plus en plus, — et c'est tant mieux — les jeunes gens sont invités à donner libre cours à l'imaginative. Le jury tient à marquer d'une pierre blanche ce X^e concours scolaire de 1953, parce qu'il lui semble qu'est inaugurée une nouvelle tradition, qui fait confiance à la personnalité — et je ne craindrais même pas de dire : au lyrisme — de l'élève. Lyrisme égale mouvement, égale essor... Nous revenons à nos oiseaux.

Quels sont donc ces sujets qui avaient si heureusement inspiré des adolescentes, des adolescents, que le jury a cru déceler, au passage, le souffle de l'esprit littéraire ? Je feuillette mon répertoire : *Évasion*, *Croyez-vous qu'il y ait quelque utilité à tenir un journal intime ?* *Escalé*, *Cloche de Maras*, « *La vie des matelots, c'est de partir* », *La jeunesse devant le monde moderne...* et dans la série du régime flamand : *J'aime les nuages*, *Spleen* (d'après Baudelaire), *Poésie de la photo*, *Ma plus vive émotion*, « *Volupté des parfums où toute odeur est fée* »... Il s'agit, vous l'avez entendu, Mesdames et Messieurs, de laisser l'élève se tourner du côté de ces « réalités fantastiques » dont une discipline d'éducation par trop rigide avait tendance, autrefois, à l'écarter comme en manière d'exorcisme. Thomas Braun avait vu juste, il avait frappé juste : nous devons souhaiter, nous devons aimer que la jeunesse nous parle d'oiseau.

Et volontiers je laisserais la parole à M^{lle} Émilie Dubrunquez, de l'athénée de Saint-Ghislain, notre lauréate, qui a pris prétexte du thème pour développer un apologue d'une étonnante richesse : « La vie intérieure et secrète de chaque être humain est un jardin d'oiseaux » Quelques lignes vous donneront le ton : « *Dans ce monde d'oiseaux douloureux ou moqueurs, sages ou résignés, valeureux ou curieux, il en est un tout petit, unique, solitaire, qui vole souvent mais très vite. On dit qu'il se retire on ne sait où ; chaque jour sa cachette est différente, et son passage est un émerveillement. Aussitôt après son envol, le plumage des*

autres oiseaux perd beaucoup de sa valeur : il est trop gris, trop rouge, trop noir, tandis que le petit oiseau de mystère est bleu, intensément bleu. On ne sait où il s'établit ; peut-être est-il partout à la fois. Il ne faut pas croire qu'il n'existe pas, que son passage est une vision vite dissipée et inutile. Il vit dans beaucoup de jardins, cependant. Si vous ne le voyez pas dans le vôtre, c'est que la porte est fermée, trop souvent fermée. Maurice Maeterlinck avait parlé de cet oiseau ; et, dans mon jardin, je l'ai vu plusieurs fois, même souvent ».

...Et c'est ainsi que les membres du jury du X^e Concours Scolaire ont eu la joie — grâce en soient rendues à M^{lle} Émilie Dubrunquez ! — de redécouvrir, envolé de l'austère salle des séances académiques, l'Oiseau bleu.

Voici les noms des lauréats :

Régime français : M^{lle} Émilie DUBRUNQUEZ
M^{lle} Micheline EQUETER.
M^{lle} Gysèle OUDART.

Régime flamand : M. Léon JACOBS.
M^{lle} Nora PODGAETSKI.
M. Hilaire DEVIAENE.

Voici, classés par ordre alphabétique, les noms des autres concurrents qui ont été retenus pour la compétition finale :

Régime français :
M^{lle} Denyse CARDYN,
M^{lle} Lucy DEMEURE
M. Georges DEMOL
M. Sergio TALACCIA,
M^{lle} Mireille VAN LAER,
M. Marcel VOISIN

Régime flamand :
M^{lle} Renée DANDROY.
M^{lle} Suzanne MOONENS.
M. Alexandre OLIVIER.
M^{lle} Georgette PONCELET.
M. Lucien VAN BRUSSEL.
M. Guy VANHAEVERBEKE.

RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DES ÉTABLISSEMENTS
QUI ONT PARTICIPÉ AU CONCOURS :

| Athénées Sections d'athénées | Lycées Écoles moyennes | Collèges et Instituts libres |
|---------------------------------|------------------------------|---|
| <i>Régime français.</i> | | |
| Ath. Etterbeek. | Lycée Gatti de Gammond | Dames de Marie, chaussée d'Haecht, Bruxelles. |
| Ath Ixelles. | École moyenne Anderlecht | Institut St. André, Ixelles. |
| Ath. St. Gilles. | Lycée d'Etterbeek. | |
| Ath. Schaerbeck. | Lycée Forest. | |
| Ath. Uccle. | Lycée Ixelles. | |
| Ath. Jodoigne. | Lycée Molenbeek. | |
| Ath. Nivelles. | Lycée St. Gilles (Diderich). | |
| Ath. Renaix. | | |
| Ath. Comines. | | |
| Ath. Mons. | Lycée Charleroi. | Institut Notre-Dame, Charleroi. |
| Ath. Binche. | Lycée La Louvière. | |
| Ath. Charleroi. | Lycée Tournai. | |
| Ath. Chimay. | | |
| Ath. Dour. | | |
| Ath. Gosselies. | | |
| Ath. Pont-à-Celles. | | |
| Ath. Saint Ghislain. | | |
| Ath. Soignies. | | |
| Ath. Thuin. | | |
| Ath. Tournai. | | |
| Ath. Liège. | Lycée Seraing. | Couvent de l'Assomption, Val Notre-Dame. |
| Ath. Chénée. | | |
| Ath. Eupen. | | Séminaire Gemmenich |
| Ath. Hannut. | | Institut Saint-Michel, Verviers. |
| Ath. Huy. | | |
| Ath. Malmedy. | | |
| Ath. Seraing. | | |
| Ath. Spa. | | |
| Ath. Stavelot. | | |
| Ath. Verviers. | | |
| Ath. Visé. | | |
| Ath. Warenme. | | |

| Athénées Sections d'athénées | Lycées Écoles moyennes | Collèges et Instituts libres |
|---|--|---|
| Ath. Namur. Ath. Ciney. Ath. Florennes. Ath. Gembloux. Ath. Rochefort. Ath. Tamines. Ath. Arlon. Ath. Marche. | Lycée Arlon. | Institut Saint-Louis, Namur |
| <i>Régime flamand.</i> | | |
| Ath. Bruxelles. Ath. Etterbeek. Ath. Hal. Ath. Tirlemont. Ath. Vilvorde. Ath. Gand. Ath. Alost. Ath. Eeklo. Ath. Grammont. Ath. Renaix. Ath. Saint-Nicolas. Ath. Termonde. Ath. Ypres. Ath. Bruges. Ath. Furnes. Ath. Ostende. Ath. Anvers. Ath. Berchem. Ath. Boom. Ath. Deurne. Ath. Hoboken. Ath. Kapellen. Ath. Keerbergen. Ath. Lierre. Ath. Malines. Ath. Turnhout. Ath. Hasselt. Ath. Bourg-Léopold. Ath. Maaseik. Ath. Saint-Trodd. Ath. Tongres. | Lycée Laeken. Lycée Louvain. Lycée Gand. Lycée Bruges. Lycée Anvers. Lycée Malines. | Collège Saint-Jean Berckmans, Diest. Institut Nouveau-Bois, Gand. St. Pietershuis, Gand. Dames de Marie, Alost. Collège Saint-Vincent, Eeklo. Collège Saint-Antoine, Lokeren. Lycée Ursulines, Malines. Institut Saint-Sépulcre, Turnhout. Institut St. Trudo, Saint-Trond. |

Bibliographie

BRUNOT Ferdinand : *Histoire de la langue française*, continuée par Charles Bruneau, t. XIII.

— HAUST Jean : *Atlas linguistique de la Wallonie*.

Il ne déplaira sans doute pas à notre compagnie que je lui présente deux ouvrages importants et récents qui font honneur à la mémoire de très éminents confrères : la première partie du tome XIII de l'*Histoire de la langue française* de Ferdinand Brunot ⁽¹⁾ et le premier volume de l'*Atlas linguistique de la Wallonie* de Jean Haust ⁽²⁾.

Nous avons perdu Ferdinand Brunot en 1938. Professeur d'histoire de la langue française à l'Université de Paris depuis de nombreuses années, dans une chaire créée à son intention, le maître français avait consacré généreusement toute sa vie à la lente élaboration du monumental et superbe ouvrage qui continue de paraître. Notre Académie s'était honorée en l'appelant à siéger parmi ses membres étrangers dès le 4 juin 1921. Quand il mourut, membre de l'Institut de France et doyen honoraire de la Faculté des Lettres de Paris, Ferdinand Brunot venait de publier le tome X de son *Histoire de la Langue Française*, qui comptait ainsi dix-huit volumes comportant près de 10.000 pages et qui approchait enfin de son achèvement. Prestigieux hommage d'une longue existence de génial labeur à la plus belle des œuvres collectives de la France ! Le temps avait pourtant manqué à Ferdinand Brunot pour évoquer, avec la langue du XIX^e siècle, le dernier état de cette œuvre toujours nouvelle. Heureusement notre confrère avait découvert et formé à son image celui qui lui succéderait dans sa chaire de la Sorbonne et qui, filialement, a repris et poursuivi avec une émouvante piété la composition du *magnum opus* de son maître : j'ai nommé M. Charles Bruneau, qui se fit d'abord connaître par de très savantes études sur les patois de l'Ardenne française et qui, avant

⁽¹⁾ Paris, Colin, 1953.

⁽²⁾ Liège, Vaillant-Carmanne, 1953.

d'assumer l'enseignement de la philologie française à Paris, fut longtemps professeur à la Faculté des Lettres de Nancy.

M. Charles Bruneau a publié en 1948 l'important volume qui traite de l'histoire du français au cours de l'époque romantique, c'est-à-dire entre 1815 et 1852. Il étudie, dans le volume qui vient de sortir de presse en 1953, la langue des derniers romantiques et celle du Parnasse. On y trouve donc, après des pages consacrées à la langue poétique du Victor Hugo visionnaire d'après 1852 et à celle des « excentriques » que furent Théodore de Banville, Glatigny et Amédée Pommier, — un ensemble de chapitres appelé à clore l'exposé de l'usage romantique par une définition de la prose du temps vue à travers les œuvres de Hugo, de Théophile Gautier, de Barbey d'Aurévilly, de Villers de l'Isle-Adam, de Léon Cladel, de Jules Vallès et de Michelet, — puis vient un troisième livre occupant toute la seconde moitié du volume et dédié aux Parnassiens, conduits par le Gautier des *Émaux et camées*.

L'ouvrage, faut-il le dire, a tous les caractères d'une très sévère et très objective analyse technique. Il ne songe pas à plaire. Il ne se soucie même pas d'enseigner. Tout l'effort est tendu vers la connaissance aussi précise que possible des éléments spécifiquement linguistiques d'une évolution qui entraînait à la fois les idées, les sentiments, l'art littéraire et la langue. Cet effort, austère et rigoureux, fait la valeur scientifique du livre. Il en fait aussi, plus simplement, le prix pour quiconque est sensible à la qualité, rare et subtile, d'un exposé où chaque phrase apporte, avec quelques menus faits, sa parcelle de vérité franche à l'histoire combien secrète d'une grande langue littéraire. La tâche est difficile, de celui qui, se soustrayant au charme de la poésie, tente d'en découvrir, dans le langage, les moyens et les voies, même s'il n'a pas l'ambition de la saisir elle-même dans sa fluide et fugace essence. La tâche est délicate surtout lorsque derrière les styles individuels, le philologue veut apercevoir ce qu'ils apportent chacun à un usage dont ils sont à la fois une interprétation et un dépassement. Sans doute M. Charles Bruneau a-t-il pu disposer de quelques monographies descriptives. Il lui a fallu, pourtant, extraire de chaque ligne de chaque texte étudié le détail digne d'intérêt. Il lui a fallu ainsi butiner avec un vigilant discernement les éléments de son essai de synthèse. Et pour chaque témoin, il a scruté successivement les procédés de son style, les mondes de son vocabulaire, la musique à la fois sentimentale et intellectuelle de sa syntaxe.

Ses conclusions ? Les voici.

« Vers 1880, la révolution linguistique déchaînée par les Romantiques semble, en poésie, avoir développé toutes ses conséquences...

L'œuvre des grands romantiques est achevée. Victor Hugo, qui a subi l'influence de Vigny, de Lamennais et peut-être de Lamartine, a joué dans cette révolution linguistique le rôle principal. Il a transformé la langue et le style encore « classiques » de Lamartine et de Vigny. Mais il ne faudrait pas négliger l'action que ses disciples, les Sainte-Beuve, les Gautier, les Musset ont pu exercer sur lui. Ce sont là de grands noms : mille autres ouvriers, plus modestes — parmi lesquels nombre de professeurs — ont coopéré à la création et au développement de cette langue poétique nouvelle.

« Vers 1860, il paraît dangereux de suivre plus longtemps la voie ouverte par la *Préface de Cromwell*. De bons écrivains décident de consolider les gains acquis, de perfectionner l'outil créé : l'école parnassienne inaugure un « classicisme » nouveau. D'autres poètes plus puissants et plus profonds, continuent la révolution romantique, mais avec des aspirations toutes différentes : Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud sont les précurseurs de la révolution symboliste » (p. 77).

Cette seconde révolution de la fin du siècle, M. Bruneau la présentera, en même temps que ses précurseurs, dans la deuxième partie de ce tome XIII.

C'est donc aux Parnassiens qu'il consacre la fin de la première partie : ils apparaissent comme les auteurs d'une réaction qu'on attendait certes, au lendemain de la poussée romantique, mais qui, faute d'avoir retenu l'essentiel de l'apport de ce mouvement, n'a guère eu que des effets négatifs. Quoiqu'il en soit, l'école de Leconte de Lisle se voit pourtant décerner par le linguiste des éloges remarquables. « Cette École *rimeuse*, écrit M. Bruneau, n'a pas abusé outre mesure de la rime — songeons aux clowneries d'un Banville, que je me refuse, pour cette raison, à compter parmi les Parnassiens ; cette École *impassible*, qui eût pu rompre le contact avec la vie et devenir proprement inhumaine, nous a laissé de beaux chants d'amour et de beaux cris de désespoir ; cette École *descriptive* n'a décrit qu'à bon escient, et les tableaux les plus lointains de nous, dans le temps ou dans l'espace, nous montrent, dans des cadres plus ou moins étranges, des hommes qui sont encore nos frères ; cette École *formiste* n'a pas abusé des procédés, ni en général ni en particulier. Quand on compare les poètes du Parnasse aux Romantiques, qui les ont précédés, et aux symbolistes, leurs successeurs, on est obligé d'admirer leur sagesse, leur dignité, leur modération, leur science et leur respect de la langue française ».

Ceux qui ont été ainsi des « classiques », au dire même de M. Charles Bruneau, mériteraient déjà la plus vive attention par le rôle qu'ils ont joué dans le réveil de notre littérature nationale. Peut-être, cepen-

dant, voudra-t-on considérer plutôt qu'il leur suffit bien d'avoir imposé un temps d'arrêt salutaire au romantisme linguistique et d'avoir ainsi renoué avec une tradition de mesure et de perfection dont la poésie française n'aurait pu se dégager définitivement sans se condamner à n'être plus vraiment elle-même.

* * *

Loin au-dessous de l'exquise et très aristocratique langue des poètes, même romantiques, les siècles n'ont pas cessé de maintenir dans le peuple de France, pour sa vie de tous les jours, faite de labeur et de pain, de quelques joies et de tant de souffrances, une autre tradition moins sublime, mais non moins forte, celle de la langue parlée, celle du rude *sermo quotidianus* qui, dans les provinces, on le sait, se confond avec celle des dialectes. Bien qu'elle n'ait donné aucun chef-d'œuvre au monde, bien qu'elle n'ait guère dépassé le niveau d'un humble idiome tout juste bon pour dire les travaux et les jours de ceux qui restaient accrochés à la terre, cette tradition, ne l'oublions pas, fut jusqu'à ces derniers temps, celle de l'immense majorité des Français, malgré tout l'esprit de ce grand peuple. Chez nous, surtout, les dialectes, même devenus de très obscurs patois sous la progression victorieuse du français, ont continué de vivre partout dans les campagnes et partout dans la classe ouvrière. Ces dialectes, qui sont nos parlars maternels, procédant directement du latin que l'on parla chez nous, portent en eux le souvenir intime de ce que fut l'histoire de notre coin de terre, de ce que fut l'histoire de nos ancêtres. Si nous avons un passé qui nous appartienne en propre, c'est en eux qu'il s'est d'abord inscrit.

A la veille de la fondation de notre Académie, Jules Destrée écrivait dans son Rapport au Roi : « La langue française est la forme la plus brillante des divers parlars romans auxquels elle se rattache étroitement. L'Académie ne peut pas ne pas se préoccuper de nos dialectes wallons si savoureux et si pleins de vie ». Aussi notre section de philologie, si elle a mission, statutairement, d'« étudier le français, son histoire et sa diffusion dans le monde » et de « reconstituer l'histoire littéraire de nos anciennes provinces », se doit-elle aussi d'encourager « les travaux relatifs aux dialectes wallons, à leur passé, à leur répartition géographique, aux monuments qui nous en restent, à leur grammaire et à leur vocabulaire ».

Jean Haust, qui, avec Maurice Wilmotte, Auguste Doutrepoint et Jules Feller, puis seul quand nous les eûmes perdus, a si fièrement

représenté ces études au sein de notre compagnie, avait conçu dès 1920 — c'est-à-dire dès le moment de notre fondation —, le grand projet d'un atlas des parlers de Wallonie.

Cet atlas qualifié de « linguistique » dans son titre — à la manière des autres atlas du même genre — pourrait peut-être mieux se dire « dialectal », puisqu'il ne concerne, en fait, que les dialectes, à l'exclusion de la langue française, importée chez nous depuis si longtemps. Ce qu'il entend recenser, c'est le parler populaire indigène, ce que nous appelons couramment le wallon. De ce wallon (qui est en fait du gaumais dans le pays de Virton et du rouchi dans le Hainaut, et qui se présente partout avec des nuances infinies) il s'agissait donc de prendre une sorte d'image instantanée embrassant toutes les régions de toutes nos provinces romanes. Cette image, on le devine, ne pouvait, pour être précise, comporter à la fois tous les aspects et tous les éléments du parler populaire. Aussi convenait-il tantôt d'établir un ensemble de cartes reflétant les variétés multiples de la prononciation d'un même phonème ou d'un même groupe de phonèmes, — tantôt de dresser les cartes figurant les variations d'un même morphème, c'est-à-dire d'un même élément grammatical (marque du pluriel, désinence du féminin, article défini, possessifs, conjugaisons, etc.). — tantôt aussi, et le plus souvent, de fournir, pour l'idée d'une chose ou d'un être, ou pour une quelconque notion, le relevé cartographique des mots parfois très différents qui les traduisent dans les diverses régions.

La géographie linguistique date du début de ce siècle. C'est en France que Jules Gilliéron — qui devait aussitôt trouver un amical conseiller chez notre éminent confrère M. Mario Roques — eut l'idée d'appliquer systématiquement à l'étude des dialectes gallo-romans les principes de la géologie. Il avait remarqué, en effet, que l'étude géographique des variations dialectales révèle, dans les parlers populaires actuels des provinces françaises, tantôt l'affleurement périphérique de couches lexicales depuis longtemps enfouies au centre sous le français, — tantôt par la correspondance ou la disposition des aires de certains éléments, des relations causales entre des faits apparemment indépendants. Il eut ainsi l'intuition d'une méthode qui tirerait de la répartition des traits dialectaux dans l'espace des conclusions, autrement inaccessibles, sur l'histoire de ces traits au cours d'un passé pour lequel on ne dispose d'aucun témoignage direct. Afin de rendre possibles ces études critiques de géologie dialectale, Jules Gilliéron jugea nécessaire d'établir rapidement l'*Atlas linguistique de la France*. Ayant donc dressé une liste de 1400 questions adéquates, il envoya son collaborateur Edmont solliciter les réponses-traductions dans

chacune des 182 localités choisies comme points de repère. Pour chacune des 1400 questions on dressa ensuite la carte des réponses obtenues dans les 182 points. Ce sont ces 1400 cartes qui constituèrent l'*Atlas linguistique de la France*, à partir duquel Gilliéron entreprit bientôt des démonstrations prodigieusement curieuses qui allaient provoquer une véritable révolution de méthode non seulement dans la philologie française mais aussi sur le plan de la linguistique générale. À l'aide de quelques cartes dialectales, Gilliéron retraçait, sans utiliser un seul document ancien, tantôt l'histoire des verbes voulant dire *scier* dans le Midi de la France, tantôt l'histoire des mots ayant désigné l'*abeille* dans tout le domaine gallo-roman.

À cette époque, qui se situe à la veille de la première guerre mondiale, notre pays occupait déjà dans l'étude des parlers populaires une place de choix : depuis un demi-siècle, à la suite de Charles Grandgagnage et de son vénérable *Dictionnaire étymologique*, paru de 1847 à 1880, la Société de Littérature Wallonne avait entrepris de composer un dictionnaire général des patois de la Belgique romane et pour cela avait rassemblé une abondante documentation, recueillie par correspondance. Au moment où Auguste Doutrepoint, Jules Feller et Jean Haust allaient commencer la rédaction de ce *Dictionnaire général*, les idées de Jules Gilliéron éclatèrent comme la foudre dans le ciel de la science dialectologique et semblèrent frapper à mort les méthodes jusqu'alors pratiquées. À Liège, les « trois mousquetaires » de la Société de Littérature Wallonne furent pris de scrupules quant à la validité du travail consacré à la préparation de leur dictionnaire. Ils ne tardèrent pas à conclure que des enquêtes sur place s'imposaient, ne fût-ce que pour contrôler l'exactitude des matériaux réunis. On sait que cette décision, d'ailleurs fort sage, a eu pour double effet de plonger l'entreprise du *Dictionnaire* dans un sommeil qui dure encore et de faire naître en revanche l'idée d'un atlas wallon. Jean Haust, chargé des enquêtes complémentaires du *Dictionnaire*, a trouvé là l'occasion d'entreprendre cette œuvre nouvelle. En d'autres pays, l'exemple de Gilliéron suscitait d'ailleurs des initiatives du même genre. Jean Haust constata d'emblée que l'enquête de Gilliéron et Edmont avait manqué de précision, pour les patois wallons, le réseau des points prospectés n'étant pas suffisamment dense et la rapidité du travail ayant nui trop souvent à la qualité de la documentation obtenue. De là l'idée d'une enquête nouvelle portant sur 400 localités différentes de la Belgique romane et comportant 2100 questions. Jean Haust se mit à la tâche en 1924. Quand il mourut, il avait terminé le travail pour 210 communes. Conduite à ce point, l'entreprise ne pouvait être aban-

donnée. Les disciples de Jean Haust l'ont compris et cette fois encore les fils spirituels d'un maître ont accepté de donner une large part de leur vie à l'achèvement de son œuvre. Notre confrère Louis Remacle et M. Élisée Legros ont repris d'abord la conduite des enquêtes, puis, en modifiant le plan en raison des exigences matérielles de l'impression, ils se sont attelés à la publication de l'ouvrage.

Le premier volume, que j'ai l'honneur de présenter à l'Académie, s'ouvre sur une très sobre et très utile *Introduction* qui fait l'histoire de l'*Atlas*, expose son économie générale et précise les points essentiels de la méthode adoptée dans son élaboration. Il contient ensuite cent cartes choisies pour mettre en lumière les aspects phonétiques de la diversité de nos dialectes. Faut-il dire que le choix est judicieux, que le système des sigles donne une précieuse clarté à chaque carte, excellentement complétée et commentée, de surcroît, par les notes, très concises mais fort riches, imprimées en regard ? Tout cela est du travail de haute précision, absolument digne de la sévérité méticuleuse que Jean Haust lui-même s'imposait toujours.

Après ce premier volume des « aspects phonétiques » doit venir bientôt un second volume consacré à la morphologie et qui sera signé à nouveau par notre confrère M. Louis Remacle. Après cela, huit autres tomes au moins, signés souvent par M. Élisée Legros, seront réservés au vocabulaire lui-même.

On comprendra que je m'abstienne d'insister sur le mérite qui revient à M. Remacle d'avoir conçu le plan définitif de l'ensemble et d'avoir notamment décidé de présenter d'abord ce qui fait l'originalité foncière de nos parlers belgo-romans, c'est-à-dire leur très riche système phonétique et leur très particulier système morphologique. On comprendra aussi que je renonce à signaler tant de détails techniques qui ne frappent pas immédiatement, mais qui, par l'ingéniosité dont ils témoignent et par la perfection qu'ils confèrent à l'ouvrage, ne peuvent manquer d'éveiller l'admiration des spécialistes. Je dirai seulement que tant de soins, et si diligents, se justifient scientifiquement par la nécessité d'une grande précision, mais aussi, d'autre part, par la profonde originalité que nos dialectes doivent à la situation qu'ils occupent à l'extrémité nord du domain gallo-roman, en bordure du monde germanique : la richesse de leur témoignage ne cesse d'être appréciée, en effet, par ceux qui font l'histoire des parlers de la France ou qui s'attachent à l'élaboration plus large de la linguistique romane.

L'*Atlas linguistique de la Wallonie*, œuvre liégeoise par ses origines, par la personnalité de ses auteurs, par la vieille maison qui l'imprime et l'édite avec tant d'attentions, par l'appui que la Députation

Permanente de la Province a bien voulu lui accorder, est aussi, disons-le, une entreprise nationale, non seulement parce qu'il est subsidié par le Fonds National de la Recherche Scientifique et patronné par le Centre Interuniversitaire de Dialectologie, mais parce qu'il donne la première vue d'ensemble des parlers traditionnels de la Belgique gallo-romane.

Sans doute notre Compagnie voudra-t-elle avec moi se réjouir de voir en même temps l'*Histoire de la langue française* du regretté Ferdinand Brunot menée vers un prompt achèvement par M. Charles Bruneau et la publication de l'*Atlas linguistique de la Wallonie* du regretté Jean Haust reprise d'une main sûre par les meilleurs de nos dialectologues. Ces deux œuvres présentent une trop haute importance à l'égard des objets inscrits dans notre charte fondamentale pour que l'Académie n'exprime pas son admiration et sa gratitude à ceux qui sont des fils pleins d'amour et de fidélité pour la mémoire de leurs maîtres, mais aussi pour notre civilisation et pour ses langages.

Maurice DELBOUILLE.

Chronique

Le 14 novembre 1953 l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises a élu en qualité de membre belge, au titre philologique, Madame EMILIE NOULET.

* * *

M. FERNAND DESONAY, membre de l'Académie, a été nommé Docteur honoris causa de l'Université de Montpellier.

Un Mémorial Carton de Wiart.

Le dimanche 27 septembre 1953, à l'initiative des « Scriptores Catholici », et en présence de M. Pierre Harmel, ministre de l'Instruction Publique, une plaque commémorative a été inaugurée à Hastière-par-delà, à la mémoire du comte Henry Carton de Wiart, rappelant que c'est dans ce lieu que l'auteur de « La Cité Ardente » écrivit ses principales œuvres. L'Académie était représentée à cette cérémonie par M. Luc Hommel, Secrétaire Perpétuel, qui prononça l'allocution suivante :

C'est l'hommage de l'Académie Royale de Langue & de Littérature Françaises que je suis chargé d'apporter à cette commémoration du comte Henry Carton de Wiart.

Hommage tout particulièrement dû, car Henry Carton de Wiart a sa part dans la fondation de notre Institution. N'est-ce pas, en effet, sous le ministère qu'il présidait, en 1920, que Jules Destrée, son ministre des Sciences & des Arts, et son ami, présenta à la signature du Roi Albert l'arrêté qui accordait, combien tardivement, ses lettres de créance à notre littérature nationale d'expression française.

Il fut désigné — désignation que justifiait une œuvre littéraire déjà considérable — au nombre des quatorze personnalités qui devaient constituer le premier « carré » académique.

Il appartint donc à notre Corps durant trente ans. Il en fut le doyen durant de nombreuses années. Il en fut également et il en restera l'illustration. Quel crédit ne lui apportait-il pas, particulièrement vis-à-vis de l'étranger !

Nonobstant les charges multiples qui pesaient sur ses épaules, il était un assidu de nos séances académiques. On percevait la joie qu'il éprouvait à se trouver assis autour de la table ronde, ou plus précisément de la table ovale de notre littérature.

Joie très haute, joie en quelque sorte platonicienne, car pour lui la littérature n'avait rien d'un jeu. Elle représentait un service public, et il n'eut pas fallu le pousser très fort pour l'entendre proclamer qu'elle était, dans l'ordre de l'intention, le premier des services publics.

Aussi bien est-ce la littérature qui a donné cet éclat particulier à la carrière d'homme d'État d'Henry Carton de Wiart. La littérature a en quelque sorte informé son action. Elle l'a gonflée de cette substance poétique qui est l'élément vital, l'élément créateur par excellence.

Encore ce Grand Belge entendait-il plus directement servir son pays par la littérature. Il avait un jour déclaré « qu'une patrie n'est pas tout à fait une patrie, si elle n'a pas sa littérature propre ». S'il n'a pas été mêlé au mouvement de *La Jeune Belgique* qui dota notre pays de cette littérature propre, il apporta, cependant, sa pierre à cet édifice, quelques années plus tard, dans le *Magasin Littéraire*, dans *Le Drapeau*, dans *Durandal*, aux côtés de son vieil ami Firmin Van den Bosch. Résolument, il donna à son œuvre littéraire une tournure nationale. Il était servi par une connaissance profonde de notre histoire. Ses ouvrages les plus caractéristiques resteront ses romans historiques, à commencer par *La Cité Ardente*, ce livre dont on peut dire qu'il a apporté un supplément d'âme à la ville des princes-évêques.

Dans le très brillant éloge qu'il fit d'Henry Carton de Wiart, il y a quelques mois, Dom Hilaire Duesberg, son successeur à l'Académie, a cru pouvoir assurer que le goût qui portait l'auteur des *Cariatides* vers l'histoire, fut-elle même romancée, était pour lui une façon de purifier la politique du jour.

Ah ! que l'on souhaiterait que cette leçon fut mieux écoutée !

La commémoration d'aujourd'hui a avant tout un caractère littéraire. Ainsi l'ont voulu les promoteurs. C'est l'écrivain qu'ils entendent d'abord honorer en Carton de Wiart, l'auteur de plus de trente ouvrages, dont quelques-uns sont déjà devenus classiques. Et il convenait que cet hommage lui fut rendu par ses confrères, les plus proches de lui par le cœur et par l'esprit, dans cette demi-intimité propre à la création artistique et sur ce coin de terre mosane qui fut imperceptiblement son inspiratrice.

Écrivain, Henry Carton de Wiart l'a été sans conteste. Il en a connu la douleur, mais aussi la joie, la plus magnifiquement humaine des

joies. « Ah ! la joie de concevoir, a-t-il écrit, de sentir naître en soi la vie et de souffrir pour la mettre au moule, de voir apparaître sur la page blanche les idées, les images et les visions qui lentement, mystérieusement ont pris forme dans notre subconscience. Je ne connais pas de joie, ajoutait-il, qui soit plus complète et qui console mieux de la fuite ou de l'amertume des jours ».

Cette consolation qu'il portait au plus profond de lui-même, ne serait elle pas le secret de cette vie généreuse, rayonnante et inaltérable que fut la sienne ?

Mais comment en même temps ne pas faire application à cette vie du précepte du code théodosien :

« ... la littérature qui est la plus haute des vertus ».

LUC HOMMEL.

Une « Journée Fernand Severin » à Grand-Manil.

Le dimanche 13 septembre 1953, la charmante commune de Grand-Manil honorait la mémoire du poète Fernand Severin. Cette « journée » fut empreinte d'une simplicité émouvante.

Exposition de peintures, grand-messe solennelle avec sermon de circonstance, dépôt de fleurs à la « Lanterne des morts » des deux guerres, réception officielle des Autorités par l'Administration communale, telles furent les cérémonies du matin. Après le déjeuner, on assista à l'inauguration de deux plaques en souvenir du poète : l'une sur les murs de l'école, l'autre à la ferme de Penteville où naquit l'écrivain. Ensuite une séance académique se déroula dans les locaux de l'École provinciale d'horticulture.

Messieurs Calozet et Vandercammen y représentaient l'Académie Royale de Langue et Littérature françaises.

Voici le discours prononcé par Monsieur Edmond Vandercammen :

Ce m'est un grand honneur de participer, au nom de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, à l'hommage que vous rendez au poète de *La source au fond des bois*. Fernand Severin avait été élu Membre de notre compagnie dès la fondation de celle-ci et, comme on le sait, ce fut le Roi Albert qui lui conféra cette dignité.

Rien de plus juste et de plus émouvant à la fois que de se souvenir d'un poète là même où il naquit et où il se mit à découvrir le monde, là où le paysage s'unit aux gestes maternels pour donner à l'âme sa

tonalité la plus vraie et la plus humaine. Dès ses premiers pas dans cette campagne aux vastes horizons, l'enfant de la ferme de Penteville était touché par la main de la Poésie. La terre lui parlait comme elle sait parler au cœur et à l'esprit, de sa voix si tendrement persuasive ; la terre, c'est-à-dire la fertilité, la permanence et ce mystère recommencé dont se nourrit le rêve. Fernand Severin s'en souviendra :

*J'évoque volontiers mon enfance champêtre...
O Dieux, vous qui réglez sur nos profonds penchants,
Je dois sans doute aux lieux où vous m'avez fait naître
L'attrait qui tant de fois m'emporte dans les champs.*

Certes son âme devait s'épanouir dans une certaine tristesse plus que dans la jubilation, et la gravité mélancolique qui l'habita aurait pu faire de cet homme hypersensible un poète aux délectations malades. Certes Severin ne manqua point d'exprimer parfois une émotion désabusée, mais l'empreinte du paysage natal restait en lui indélébile et salvatrice. C'était l'empreinte de la pureté. Aussi bien le poète flamand Karel Van de Woestijne — dont l'âme fut également inquiète, douloureusement saccagée — pouvait-il déclarer : « Lorsque je suis tout à fait dégoûté des hommes, et même de la poésie, alors, je suis en main Severin. Je vais vers lui comme vers un prêtre. Il me donne le baptême. Il me lave du péché ». Severin était bien un prêtre ; il était de ceux qui entrent en poésie comme on entre en religion et pour résister aux blessures de la vie, il se tournait souvent vers le ciel de son enfance. C'est par l'irradiation de la Nature qu'il se purifiait et c'est par elle encore que son message reste capable de « laver du péché ».

On a beaucoup parlé du don d'enfance en poésie. Hélas ! certains poètes à qui l'on accorde cette vertu ne sont que de faux ingénus. Chez Severin, cette manière d'être, cet amour extasié et étonné s'affirment d'abord dans la contemplation de la Nature, ils en naissent avec la simplicité des sources. En outre la candeur du poète n'agit pas seulement au seuil de son œuvre :

*Mon cœur est éperdu des étangs et des bois,
Comme s'il les voyait pour la première fois,*

mais nous la retrouvons tout au long d'une vie dont le héros était le dernier à admettre qu'elle fût teintée d'angélisme. Et c'est ce qui donne tout son prix à la qualité qui nous occupe. Si son cœur était « pensif », il ne régnait que dans une pureté discrète et cependant révélatrice. Alors, vieillissant et témoin de toutes les misères, le poète n'aura de cesse de se pencher sur l'essence des choses avec le même regard que celui qui découvrait un ruisseau dans la prairie, tout près de la ferme natale :

*Ah! revoir les objets familiers tels qu'ils sont;
Retrouver, sous le voile opaque, terne et rude,
Que tissa, jour par jour, la maussade habitude,
Leur primitif attrait, virginal et vivant!
Voir le vieil univers avec des yeux d'enfant.*

Ainsi parle-t-il dans *La source au fond des bois*, ainsi guidé sans fin par le rêve regagne-t-il les profondeurs inaltérables, car il sait bien que dans la Nature, et en elle seulement, il connaîtra la consolation, tandis que fleuriront presque malgré lui — ô don d'enfance encore ! — le lyrisme et l'idéalisme dont l'accent ne trompe pas.

On peut, en maints articles et exégèses, apporter toutes les lumières sur l'inspiration et la technique d'un poète, suivre celui-ci jusqu'aux abîmes psychiques, déterminer les qualités et les défauts de son art poétique ou de son imagination musicienne. On peut aussi surprendre l'écrivain dans sa solitude méditative et y déceler, à tort ou à raison, mille intentions secrètes. Ces tâches restent extrêmement utiles à l'histoire des Lettres. Mais quelle tristesse s'empare de nous si semblables investigations ne ramènent au jour que vice, égoïsme, dissimulation, orgueil ! Or, quand Fernand Severin chantait :

Rendez mélodieux les roseaux que nous sommes

ce n'était pas seulement à l'endroit du poète que s'élevait sa prière, c'était à celui de l'être tout entier engagé dans sa condition humaine. C'est pourquoi il disait aussi :

*Il gémit chaque jour, ce cœur tendre et fervent,
D'un monde où tout contact le déflore et le blesse...*

Aujourd'hui plus que jamais le monde a besoin de ces paroles de douceur, de ces appels à l'harmonie et à la pureté.

Le village natal de Fernand Severin se grandit en évoquant l'image virgilienne du poète qui changea les prairies et les champs d'ici en « limbes virginaux ».
