

BULLETIN

DE

L'Académie Royale

de Langue et de Littérature

Françaises



PALAIS DES ACADEMIES

1, RUE DUCALE

BRUXELLES

SOMMAIRE

	Pages
Linguistique et Critique littéraire (<i>Notes de lectures, par M. Louis Remacle</i>)	53
Molière, homme de théâtre (<i>Lecture faite par M. Henri Liebrecht, à la séance mensuelle du 10 avril 1954</i>)	65
De Don Quichotte à Thyl Ulenspiegel (<i>Lecture faite par M. Edmond Vandercammen, à la séance du 8 mai 1954</i>) ..	78
 BIBLIOGRAPHIE	
Jean Hytier. — <i>La Poétique de Valéry</i> , par M ^{me} Émilie Noulet	85
 CHRONIQUE	
Hommage à Hubert Krains (<i>Allocution de M. Luc Hommel, Secrétaire perpétuel, et discours de M. Henri Davignon</i>)	91
Commémoration Georges Eekhoud (<i>Allocutions prononcées à la Radio par M^{me} Marie Gevers et M. Gustave Vanwelkenhuyzen</i>)	97
Commémoration Charles Decoster (<i>Allocution prononcée à la Tribune radiophonique des Écrivains de Belgique, par M. Gustave Vanwelkenhuyzen</i>)	101
Commémoration Paul Hazard (<i>Allocution de M. Edmond Vandercammen</i>)	103
L'Exposition Maurice Maeterlinck à Gand	105

Linguistique et Critique littéraire

Notes de lecture (1).

On a signalé depuis longtemps l'espèce de fossé qui sépare les études littéraires et les études linguistiques (2). Beaucoup de critiques étudient la littérature, parfois jusque dans le détail du style, sans être capables d'analyser les faits grammaticaux ; beaucoup de linguistes poursuivent leurs patientes recherches sans s'inquiéter de la littérature, qui offre pourtant les réalisations les plus belles et les plus hautes de la langue.

Je n'entreprendrai pas de montrer l'intérêt des textes littéraires pour les études linguistiques. C'est dans le sens inverse que va mon propos : j'essayerai simplement de rendre sensibles les perplexités, les menues déceptions, auxquelles le linguiste s'expose lorsqu'il s'aventure dans un ouvrage de critique littéraire.

L'occasion de ces remarques m'a été fournie par le *Rimbaud* d'Etiemble et Yassu Gauclère paru en 1936 et réédité en 1950. Dans ce petit livre, qui, d'ailleurs, me paraît être excellent, j'ai été arrêté par quelques passages qui, au point de vue linguistique, me semblent plus ou moins discutables. Ces passages se trouvent dans le long chapitre intitulé « La poésie est un moyen », chapitre qui, d'après la préface de la réédition, p. 13, a été écrit par Yassu Gauclère (3).

(1) Ces quelques pages donnent, avec des remaniements et certaines coupures, le texte d'une communication faite à l'Académie le 13 février 1954.

(2) Voir notamment L. SPIRZER, *Stilstudien*. II. *Stilsprachen*, Munich, 1928, p. 1 sv.

(3) Le chapitre en question n'a pas été modifié. C'est la « nouvelle édition revue et augmentée » de 1950 que nous citons ici.

I

L'expression de Rimbaud : *l'herbe d'été bourdonnante et puante*, reçoit de M^{me} Gaucière le commentaire suivant :

Cette phrase, par deux noms et deux adjectifs, suffit à faire naître quatre sortes d'images. Voilà le verbe poétique accessible à tous les sens : chaque mot devient important, chacun doit évoquer une image... (P. 190).

Sur ces quelques lignes, il y aurait bien des choses à dire. Ne nous attardons pas à discuter le chiffre quatre. N'insistons pas sur le fait que l'article et la préposition sont aussi des mots. Laissons l'auteur s'extasier devant ce « verbe poétique accessible à tous les sens », où « chaque mot est important » et « doit évoquer une image »... Mais, précisément, arrêtons-nous un instant à ce dernier terme : *image*.

Quand on parle de littérature, et particulièrement quand on parle de poésie, on emploie volontiers le mot *image*, mais souvent avec le sens de « métaphore » ou avec un sens voisin. S'agit-il de cela ici ?

Les quatre mots de Rimbaud font « naître quatre sortes d'images ». Qu'est-ce à dire ? Tout simplement, si je ne m'abuse, que chacun d'eux suscite dans l'esprit du lecteur une image, une représentation assez concrète, assez proche du réel, pour mériter le nom d'image.

Nous voici entraînés sur le terrain de la psychologie ou, plus exactement, de la psychologie linguistique. Ce qui est mis en cause, c'est le pouvoir significatif des mots, ni plus ni moins, c'est la nature psychologique de la signification.

Le signe qu'on appelle *mot* est constitué par un « signifiant », qui est un ensemble de sons prononcés, entendus, écrits ou lus, et par un « signifié », qui est un élément intellectuel : d'une part, le son ; d'autre part, le sens (1). Or, quelle est la nature exacte du

(1) Ainsi présentés, les faits sont très schématisés. Ajoutons que le « mot », qui unit les deux éléments indiqués ci-dessus, se rapporte à une « chose », désigne une « chose ». Voir plus bas l'exemple de la *table*.

sens ? S'agit-il d'un *concept*, représentation abstraite, c'est-à-dire très « déréalisée », ou d'une *image*, représentation concrète, très proche du réel ?

Problème difficile ! Pour l'éclairer quelque peu, rappelons de quelle manière l'homme acquiert le langage. C'est au début de la vie qu'on apprend à parler, en même temps qu'on apprend à distinguer les choses. Pour l'enfant, le mot *table* concerne d'abord un meuble bien précis, unique et particulier, que ses sens, que des sensations lui ont fait connaître ; chez l'enfant, le mot *table* est associé à des images. Mais l'enfant n'en reste pas là : petit à petit, voyant d'autres tables, il forme dans son esprit une représentation abstraite, un concept « table », et il parle d'*une* table, unissant alors, sans aucun doute, au signifiant *table*, un signifié qui convient à des meubles divers, qui est donc abstrait, quoique le mot concerne une chose bien concrète... Laissons l'apprentissage se poursuivre. Une fois le langage acquis, les mots entendus ou lus évoquent-ils dans notre esprit des images ou des concepts ?

Le « signifiant » éveille assurément dans notre esprit un correspondant psychique très léger, un « signifié », d'ordre intellectuel.

En même temps que ce correspondant peuvent aussi se former des notations d'ordre imaginaire et des suggestions d'ordre affectif. Il s'agit de savoir dans quelle mesure, à quelle condition, le « signifié » peut être considéré comme une image.

Consultons donc les spécialistes. Ouvrons le beau *Précis de sémantique française* de S. Ullmann, paru en 1950. Nous y trouvons ce passage :

Un certain degré d'imprécision est inhérent au processus d'abstraction qui est à la base de la langue. « Les mots (à l'exception des noms propres) désignent tous des genres, dit [...] Bergson[...]. (P. 135).

Un peu plus loin, Ullmann donne lui-même ces explications :

Le sens du mot n'est qu'une moyenne, un schéma ; on se limite aux éléments communs des choses et néglige leurs différences. Le vocabulaire constitue un vaste système de classification ; or, toute classification repose sur une opération de choix et d'abstraction : on choisit un commun dénominateur et « fait abstraction » des particularités individuelles...

Tous les mots de la langue sont donc « abstraits » dans une certaine mesure. Même les termes les plus « concrets » n'échappent pas à cette

loi fondamentale. Mais il y a d'importantes différences de degrés. Des mots comme *cheval, encre, rouge, nager* s'opposent nettement à des termes du type *raison, beauté, science, liberté*, etc. Les premiers sont sortis d'expériences concrètes, sensorielles. On peut *illustrer* leur signification par des exemples tangibles, par démonstration directe. Dans la conscience des usagers, leur sens peut comporter quelques éléments sensibles : ils *peuvent* évoquer une image, visuelle ou autre, bien que ce ne soit guère le cas au fil du discours. Cette évocation dépendra aussi du tempérament et de l'imagination des sujets parlants... (P. 136-7).

Je pourrais alléguer d'autres opinions plus autorisées encore. Mais ce n'est pas nécessaire. Pour peu qu'on réfléchisse, chacun doit admettre que l'exercice de l'intelligence, tel qu'il se manifeste dans le langage, n'atteindrait pas la rapidité, l'efficacité, auxquelles il parvient, si les mots n'étaient réduits à des schémas aussi légers, aussi maniables que possible. L'esprit s'embourberait dans le flux des images concrètes...

On m'objectera qu'il s'agit ici de poésie, et même d'une poésie qui se veut hallucinatoire, qu'il faut prendre pour telle. M^{me} Gaucière, qui a fort bien marqué le caractère hallucinatoire des textes de Rimbaud, cite divers passages de ces textes, notamment celui-ci :

D'un gradin d'or, — parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, — je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures.

Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau. [*Illuminations* : « Fleurs »]. (P. 201).

Voici le commentaire :

On peut voir tout cela sur un tapis de fleurs, mais autour de la digitale et de la rose d'eau, l'imagination a tout recréé. C'est une profusion de matières précieuses, d'étoffes riches, de couleurs éclatantes. Chaque mot est riche d'une image. Comprendre le texte, c'est s'absorber dans la contemplation de ces images, assister à leur défilé ; comprendre, c'est *voir* (P. 202).

Assurément, dans un cas semblable, avec un texte où l'imagination se livre au jeu — somme toute, assez facile — qui

consiste à prodiguer les couleurs, avec un texte qui veut être une « image », dessinée et coloriée, « comprendre, c'est voir » ; mais voir comment ? jusqu'à quel point ? Irons-nous, par exemple, pour « voir » vraiment, jusqu'à nous représenter un certain vert, un gris clair ou un gris foncé ?...

Bien sûr, l'évocation de l'*image* dont chaque mot est riche dépend du tempérament ou de l'imagination de l'auditeur ou du lecteur. Observons-nous donc. Pour savoir si, en écoutant ou en lisant un texte, — un texte quelconque, et non plus un texte de Rimbaud, — nous concrétisons les mots qui peuvent être concrétisés, essayons de nous rappeler ce qui se passe dans notre conscience à ce moment-là. Il me paraît évident, pour ma part, que, si nous écoutons un texte dit au rythme ordinaire, même un poème, où si nous lisons vite un texte écrit, même un poème, nous n'avons pas le temps de voir des images derrière les mots.

Et s'il s'agit d'un texte de Rimbaud ? Pour goûter ce texte, si j'ai bien compris M^{me} Gaucière, il faut que nous nous absorbions dans une contemplation ; il faut donc que nous formions dans notre esprit des images aussi concrètes que possible. Oserai-je dire que cette nécessité m'inquiète ? La puissance poétique d'un texte dépend-elle vraiment de la force des images qu'il suggère ? On peut admettre que les mots les plus efficaces au point de vue poétique sont ceux qui évoquent des images concrètes et qui, en même temps, sont chargés de valeurs affectives. Mais l'émotion poétique dégagée par un texte n'est-elle pas en rapport avec la richesse suggestive des mots sur le plan de la sensibilité, plutôt qu'avec leur pouvoir hallucinant sur le plan de l'imagination (1) ? L'effort de concrétisation est-il favorable ou nuisible à l'impression poétique ?

En ce qui me concerne, je crois pouvoir dire que je ressens l'émotion poétique en écoutant pour la première fois un texte comme les *Stances* de Moréas récité à une vitesse normale :

Quand reviendra l'automne avec les feuilles mortes
Qui couvriront l'étang du moulin ruiné,

(1) Je néglige ici, comme dans tout l'exposé, la valeur impressive des sons, la musique des mots et des phrases.

Quand le vent remplira le trou béant des portes,
Et l'inutile espace où la meule a tourné...

Or, à ce rythme, la concrétisation de chaque mot est impossible ; pour pénétrer dans le monde verbal où me conduit le poète, il me suffit de comprendre ce que les mots veulent dire ; et ce qui me touche alors, c'est, me semble-t-il, le langage en tant que tel, ce moyen de communication fondé sur une abstraction nécessaire, mais chargé aussi d'un merveilleux pouvoir émotif (1).

De Moréas à Rimbaud, il y a loin, sans doute. Aussi n'ai-je garde de formuler aucune affirmation absolue ou générale. La concrétisation des mots en images varie d'après la nature du texte, d'après les mots qui le composent, d'après le tempérament de celui qui l'écoute ou qui le lit, d'après la vitesse à laquelle il le fait. Au surplus, chacun goûte la littérature, et particulièrement la poésie, à sa façon, comme il lui plaît ; chacun a même le droit de s'abandonner à une rêverie « para-textuelle ».

Que le lecteur de Rimbaud concrétise à son gré, qu'il s'y emploie même avec application s'il croit que cet effort est nécessaire. Pour ma part, revenant à l'expression d'où je suis parti, *l'herbe d'été bourdonnante et puante*, j'hésiterai à dire qu'elle fait naître en moi des « images », surtout de quatre sortes, mais j'affirmerai sans crainte qu'elle contient deux notations sensorielles... Peut-être ajouterai-je, enfin, que les quatre ou sept mots de Rimbaud, tous ensemble, agissant comme des touches successives et complémentaires, suscitent en moi une seule représentation, progressivement enrichie (faut-il dire une *image*?) : celle de l'herbe, d'une herbe bien particulière (2)...

II

Dans le *Rimbaud* d'Etiemble et Yassu Gauclère, un autre pas-

(1) Sans doute est-ce le moment de rappeler le cas des *asphodèles*, qu'on se représente si mal et qui pourtant sont si poétiques.

(2) La sémantique actuelle du mot *image* me paraît assez flottante : elle mériterait une étude et une mise au point.

sage du chapitre « La poésie est un moyen » mérite de retenir notre attention. Le voici :

La phrase étant destinée à suggérer une vision, et non à exprimer une pensée, les articulations logiques en seront supprimées sans dommage : la poésie n'est pas un discours. Fonctions des termes, relations des propositions entre elles ne servent qu'à formuler le développement d'une pensée plus ou moins abstraite : Rimbaud n'a que faire des propositions et des phrases. Il les remplace par une juxtaposition d'images ; la phrase devient une simple énumération :

« Lève la tête : ce pont de bois, arqué ; ces derniers potagers ; ces masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide ; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière ; ces crânes lumineux dans les plants de pois, — et les autres fantasmagories — la campagne. » [*Illustrations* : « Métropolitain »].

On pourrait citer les descriptions du Palais Promontoire, des *Villes*, etc... Le même procédé apparaît dans *Dimanche*. Partout des énumérations sans verbe, sans sujet, sans complément : le langage poétique est libéré des règles de la syntaxe. Ce n'est pas la phrase, en effet, qui peut appeler des images : c'est le mot, nom ou adjectif. Un texte poétique ne doit donc pas être construit avec des propositions : il est fait seulement de mots, qui tous ont une égale importance.

On peut même dire que le pouvoir évocateur du mot est d'autant plus fort que les liens logiques de la phrase sont plus relâchés, en sorte qu'il devient indispensable de les supprimer. Chaque terme d'une proposition [dans un texte prosaïque] a une signification et une seule, définie par la fonction qu'il remplit et par le sens général du discours ; parmi toutes les images susceptibles de s'associer à ce mot, quelques-unes seulement conviendront au sens précis qu'il aura pris dans la phrase. D'ailleurs, l'esprit, appliqué à *comprendre*, se souciera peu de *voir* : l'image verbale souvent suffira. L'intelligence de la phrase nuit à la perception des images parce qu'elle fait oublier les mots eux-mêmes ; ils ne sont plus que des signes, des jalons pour la pensée.

En poésie, au contraire, chaque mot vaut par lui-même ; délivré de la phrase qui l'asservissait, il réalise pleinement la somme des images qu'il enferme : toutes les évocations possibles jouent, sans que jamais l'une élimine les autres. Ainsi le mot « feu », prononcé indépendamment de toute phrase, peut-il appeler un plus grand nombre d'images que s'il est employé dans des expressions comme « le feu brûle dans la cheminée » ou « le feu consume le papier ». Tous les feux, de toute origine, de tout aspect, peuvent être désignés par le même mot. Entre ces représentations, la phrase nous contraint de choisir l'unique convenable. La poésie, au contraire, les conserve toutes.

Le langage poétique atteint donc la perfection lorsqu'il donne à l'imagination libre essor en combinant les mots indépendamment de toute

considération grammaticale, selon les exigences de la vision, non selon celles de la syntaxe (P. 206-7).

Diverses personnes avaient eu entre les mains, avant moi, l'exemplaire du *Rimbaud* de 1937 où j'ai lu pour la première fois ce passage, et l'une d'elles y avait souligné, en signe d'approbation, je suppose, la plupart des phrases que je viens de recopier. Pour le profane, en effet, je veux dire pour l'amateur de poésie qui n'est pas au fait des théories du langage, j'imagine qu'il est agréable de voir ainsi opposés le langage ordinaire et le langage poétique, et surtout de voir celui-ci mis à part, nettement séparé. Ceux qui liront le volume après moi trouveront dans la marge de nombreux points d'interrogation.

En lisant un texte comme celui-là, le linguiste s'arrête à tout moment, perplexe, décontenancé. Non sans doute qu'il ne saisisse ce que l'auteur, tout au fond, veut dire ; mais il se sent mal à l'aise devant un exposé qui apporte tant d'affirmations dépourvues de nuances, tant de formules, frappantes, à coup sûr, mais excessives, au moins dans leurs termes.

Le critique s'efforce ici de mettre en lumière un phénomène qui serait très remarquable s'il était avéré : il s'agit de l'antinomie qui existerait entre la syntaxe, c'est-à-dire entre l'organisation grammaticale du texte, et la poésie. Avant d'aborder ce problème, il convient que nous revenions encore à la signification du mot : on nous y force...

On nous dit qu'en poésie « chaque mot vaut par lui-même » et que « toutes les évocations poétiques jouent, sans que jamais l'une élimine les autres ». Et on nous donne un exemple :

Ainsi le mot « feu » prononcé indépendamment de toute phrase, peut-il appeler un plus grand nombre d'images que s'il est employé dans des expressions comme « le feu brûle dans la cheminée » ou « le feu consume le papier ». Tous les feux de toute origine, de tout aspect, peuvent être désignés par le même mot. Entre ces représentations, la phrase nous contraint de choisir l'unique convenable. La poésie, au contraire, les conserve toutes.

Ne serait-ce pas, par hasard, le contraire qui serait vrai ?

Lorsque nous entendons la phrase : *le feu brûle dans la cheminée*,

nous comprenons qu'il s'agit d'un feu plus ou moins précis, sans doute, d'un feu assez particulier ; mais nous pouvons à notre gré l'enrichir de détails concrets, de données affectives.

Imaginons ensuite un texte sans syntaxe, une énumération toute nue ⁽¹⁾ : *nuit, fleuve, FEUX, maison, sommeil...* ; et, pour laisser à l'esprit autant de champ que possible, mettons le mot *feu* au pluriel. A supposer que cette énumération forme un texte poétique, faudra-t-il qu'en disant ce pluriel *feux*, nous nous figurions plusieurs feux, des feux de toutes sortes, toutes les représentations possibles de feux ? Essayerons-nous de voir ces images, de les concrétiser en nous, toutes ensemble ou l'une après l'autre ? Comment y parvenir ? N'est-ce pas en se livrant à des acrobaties de ce genre qu'un héros de roman a perdu la tête ?...

Nous aurons beau faire. Nous donnerons au mot *feux*, dans cette énumération, tout son poids significatif et suggestif ; mais les flammes et les fumées dont nous l'entourerons à grand effort seront encore celles qui conviennent à tous les feux. Et, en fin de compte, la représentation suscitée en nous par le pluriel *feux* sera peut-être moins concrète et moins émouvante que celle du feu qui brûle dans la cheminée.

Notre critique se méprendrait-il donc à ce point sur la nature du langage, poétique ou non ? Peut-être est-ce la course de sa plume qui mène trop loin sa pensée. Mais voici que je me demande si, d'un autre côté, M^{me} Gaucière ne méconnaît pas un peu la nature de la poésie...

On nous déclare que « le pouvoir évocateur du mot est d'autant plus fort que les liens logiques de la phrase sont plus relâchés » ; que « l'intelligence de la phrase nuit à la perception des images » (il s'agit des « images » au sens psychologique) ; que la phrase asservit le mot ; que, pour atteindre la perfection, le langage poétique doit combiner les mots « indépendamment de toute considération grammaticale ». Bref, on peut, me semble-t-il, résumer sans la trahir la pensée de l'auteur en disant que, d'après lui, la poésie est libérée des règles de la syntaxe et que, moins un texte est organisé syntaxiquement, plus il a de chances d'être

(1) Notons qu'en toute rigueur, une juxtaposition énumérative est déjà une forme syntaxique.

poétique. En somme, voici qu'on proclame l'incompatibilité de la syntaxe et de la poésie ! Ici encore, n'est-ce pas, dans une certaine mesure au moins, le contraire qui est vrai ⁽¹⁾ ?

Si nos auteurs avaient raison, le poème idéal serait quelque chose comme une énumération simple et nue. Or, l'expérience prouve, selon moi, qu'il n'en est pas ainsi. Comparons ces deux vers, que je prends dans un même passage de la *Bouche d'ombre* de Victor Hugo et qui ont la même couleur affective, un vers énumératif :

La matière, le bloc, la fange, la géhenne...

et un vers syntaxiquement organisé :

Lugubre intimité du mal et de l'abîme...

Et demandons-nous lequel est le plus poétique. Pour ma part, j'incline à penser que c'est le second ⁽²⁾. Pour que la comparaison soit vraiment concluante, il faudrait pouvoir l'étendre à deux pièces entières ; mais aucun poème, même de Rimbaud, ne se passe continûment ni longuement de la syntaxe.

Un fait me paraît, d'ailleurs, assuré, et ce ne sont pas, je pense, les théoriciens de la poésie qui le contesteront : l'émotion poétique n'est pas le produit d'explosions successives ; elle résulte bien plutôt d'une fusion d'éléments divers qui concernent à la fois l'intelligence, l'imagination, la sensibilité, et entre lesquels l'esprit perçoit des rapports harmonieux. Dès lors, si l'émotion poétique suppose cette fusion et ces rapports, il est tout naturel que l'organisation syntaxique d'un texte soit de nature à la favoriser plutôt qu'à la gêner : n'est-ce pas dans le cadre de la phrase que l'esprit noue le plus facilement et le plus normalement les liaisons sémantiques d'où se dégage la poésie ?

⁽¹⁾ La façon de voir que nous critiquons ici se rattache à une tendance de notre époque : on voudrait opposer la « poésie » à la « littérature », celle-ci étant un art qui prend comme moyen l'arrangement des mots et des phrases.

⁽²⁾ Le premier, qui est énumératif, se charge peut-être aussi de poésie quand on le considère dans l'ensemble dont il fait partie. J'ai dû faire abstraction de cette circonstance.

Pour étayer ces idées, est-il besoin de citer des exemples ? On en trouverait à profusion. Si, dans la poésie française moderne, il existe une tendance anti-syntaxique, on reconnaît aussi toute une lignée de poètes pour qui la syntaxe est un véritable moyen. On sait jusqu'où Mallarmé a poussé ses recherches dans ce domaine. Afin de montrer ce que la syntaxe apporte au poème et à l'impression poétique, j'ai choisi, dans un recueil récent, une petite pièce qui est faite d'une seule phrase, longue et souple, et qui présente, dans ce cadre, limité sans doute mais sans cesse élargi, une évocation synthétique, d'une richesse et d'une complexité surprenantes :

Dans la forêt animale la pluie
 Comme un souffle de naseaux tièdes, comme
 Une buée au poil roux des taillis
 Où sautent les renards d'automne,

La pluie aux dix milles pas solitaires,
 Longue de jambe et de prunelle, vient,
 Apprivoisée, marquant d'étincelles la terre,
 Brouter l'odeur de l'homme dans nos mains (1).

Pour achever la démonstration, nous reviendrons une dernière fois au *Rimbaud*. Après nous avoir dit que « le langage poétique [combine] les mots [...] selon les exigences de la vision, non selon celles de la syntaxe », M^{me} Gaucière ajoute :

Ainsi ne faut-il pas chercher le sens de phrases (qui n'en sont pas) telles que celles-ci :

« Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre... les feux à la pluie de vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous ». [*Illuminations* : « Barbare »]. (P. 207-8).

On a beau dire que de telles phrases ne sont pas des phrases et que « les prépositions ne jouent aucun rôle compréhensible ». Il n'en est pas moins évident qu'au lieu d'aligner les termes en une simple énumération, Rimbaud les a subordonnés l'un à l'autre ; par des moyens divers, il a noué entre eux des rapports qui sont ou qui imitent ceux qu'on perçoit d'ordinaire dans les phrases et qui concernent non seulement la grammaire, mais le

(1) Robert VIVIER, *Tracé par l'oubli*, p. 62 : « Pluie en forêt ».

sens : il y a aussi loin pour le sens que pour la grammaire d'un énoncé comme *brasiers, pluie, rafales, givre* à celui que le poète nous donne : *les brasiers, pleuvant aux rafales de givre...* Et, si je ne m'abuse, la formulation de Rimbaud me paraît plus poétique parce que, syntaxiquement et sémantiquement, elle m'impose une autre vision. Loin de s'opposer à la syntaxe, l'exemple qu'on nous cite en tire donc parti.

Ceci achève de prouver, me semble-t-il, qu'il n'y a aucune incompatibilité entre la syntaxe et la poésie. Le prétendu divorce n'est qu'un mythe, que l'on ajoutera sans crainte à tous ceux que l'œuvre de Rimbaud a fait surgir dans le champ de la critique littéraire...

Louis REMACLE.

Molière, homme de théâtre

Lecture faite par M. Henri LIEBRECHT
à la séance mensuelle du 10 avril 1954.

René Bray, professeur à l'Université de Lausanne, et l'un des historiens les plus avertis du XVII^e siècle littéraire, publie une remarquable étude sur Molière considéré comme homme de théâtre et non plus seulement comme auteur dramatique. Sa connaissance approfondie de l'œuvre moliéresque se justifie par la publication d'une édition critique, en 8 volumes, de cette œuvre qu'il mit vingt ans, — de 1935 à 1952 — à réaliser. De plus dans son ouvrage majeur sur « la formation de la doctrine classique en France », paru il y a trois ans et dont plusieurs éditions n'ont pas épuisé le succès, il a éclairé certains aspects du génie de Molière que la critique n'avait pas encore aperçus.

Que le grand comique ait eu avec le théâtre des rapports différents de ceux de Corneille et de ses contemporains, plus tard de Marivaux et de Regnard, on ne saurait sur ce point avoir de doutes. Il a débuté par monter sur les planches et longtemps il en a fait le principal de sa vie, jusqu'au jour où il devint chef de troupe. Alors, pour enrichir et renouveler son répertoire, il se découvrit un talent d'écrivain ; mais celui-ci ne s'exerça qu'en fonction de la scène, pour répondre aux exigences du plateau et aux désirs de son public. Or celui-ci aime la nouveauté et préfère au Palais Royal la comédie à la tragédie, qui demeure l'apanage des Comédiens du Roy, à l'Hôtel de Bourgogne. « Un comédien devient poète, — dit René Bray, — tout en restant comédien : croira-t-on que son activité de comédien ne conditionne pas son activité de poète ? La plupart des moliéristes ne semblent pas s'être posé cette question. S'ils l'ont entrevue, ils l'ont oubliée

aussitôt. Rares ceux qui y ont répondu dans le sens où pourtant nous forcent de pencher aussi bien la raison que l'expérience ». La lecture captivante de ce nouveau travail consacré à Molière tend à prouver que son théâtre dont le rideau se lève à Lyon en 1655 sur l'éclat de rire de « L'Estourdy ou les Contretems » et tombe à Paris en février 1673 sur ce « Malade imaginaire » à la fois si joyeux et si mélancolique, n'est pas une œuvre composée dans le silence et le calme du cabinet, par un homme de lettres qui prend son temps et ne songe à la représentation qu'après avoir mené à bien la composition de sa pièce mais plutôt « un moment de l'activité multiple d'un homme de théâtre, » à la fois acteur et directeur, tenu de renouveler un répertoire qui doit faire vivre une troupe et soutenir sa réputation à la Cour et à la Ville.

Du point de vue de l'esprit, du caractère et de la formation de l'homme, Molière est un artiste avant d'être un moraliste et un philosophe, comme trop souvent on le soutient. Pour pouvoir être tour à tour chacun des personnages dont il a peuplé son univers comique, « il faut qu'il vive leur vie par l'imagination ». Il intervient rarement en personne, sauf dans « La Critique de l'École des Femmes » et dans « l'Impromptu de Versailles » où il se met en scène parmi ses camarades. Là seulement il nous expose quelques-unes de ses conceptions dramatiques. Partout ailleurs sa seule préoccupation est de plaire, de faire rire son public, de remplir la salle grâce à son jeu, ses boutades, ses expressions de visage, ses grimaces dont l'art lui vient des farceurs italiens, ses maîtres. De là cette qualité, qu'il a au plus haut degré, s'il faut en croire ses contemporains, de n'oublier jamais que le théâtre est avant tout spectacle, action, jeu. « On sait bien, disait-il lui-même dans la préface de « L'Amour Médecin », que les comédies ne sont faites que pour être jouées ». Aussi quand il compose une pièce, il ne passe pas d'un texte écrit à un texte parlé, celui-ci exigeant la mise en scène de celui-là ; mais dès le début on sent vivre des personnages qui agissent selon leur tempérament. Aussi n'a-t-il porté que peu d'attention à l'édition de ses pièces, qui manquent d'indications quant au costume, au décor, aux gestes des personnages. Molière écrivait pour sa troupe, pour des acteurs dont il connaissait les moyens, le jeu, les travers physiques, au point d'en tirer parti ; tous étaient rompus au

métier, ils savaient ce qu'ils devaient faire et comment le faire. Le rôle leur allait comme un gant.

Lorsque le jeune Poquelin s'engagea dans « L'Illustre Théâtre », ce fut uniquement pour y jouer la comédie. Il fut acteur avant tout et le resta jusqu'à son heure dernière. Il ne devint auteur que plus tard, sous l'empire de ses préoccupations de comédien, pour rendre service à ses camarades, pour fournir un répertoire à la troupe dont il est devenu le chef. Sa vocation comique est de jouer, non d'écrire.

Cette vie d'homme de théâtre comprend deux parties, les années de province, les années de Paris. Celles-ci ont comporté pour Molière des préoccupations de plus en plus nombreuses, de plus en plus absorbantes. Elles finiront par avoir raison de sa santé. Molière est un acteur comique. Le sérieux ne lui réussit pas, en dépit de tous ses efforts. De Visé nous assure qu'il le jouait fort mal. Mais il avait pour assurer son autorité sur sa troupe des qualités morales, qui lui venaient de ses origines bourgeoises et de l'éducation reçue. Il était spirituel et adroit et ne manquait pas d'en tirer parti. Ses compagnons lui feront toujours confiance, car il est homme de bon conseil, de prompt décision et qui sait se tirer des plus mauvais pas. Il ne perd d'ailleurs jamais courage. A aucun moment il n'abandonna la lutte ni contre l'Hôtel de Bourgogne, ni contre le Théâtre du Marais qui firent de vains efforts pour affaiblir sa troupe en s'essayant à lui ravir ses meilleurs sujets. Il ne manqua point à leur rendre la monnaie de la pièce, lorsqu'il retira par exemple du Marais deux excellents acteurs, La Thorillière et Brécourt.

Nous assistons dans « L'Impromptu de Versailles » à une séance de travail, à une répétition que Molière, bon metteur en scène, conduit avec fermeté, donnant à chacun d'excellents conseils, ce qui explique la solide réputation de la troupe ; elle passa bientôt pour être la seule, au moins dans le comique, à pouvoir rivaliser avec celle de l'Hôtel de Bourgogne. Son chef exige un travail soigné, des efforts qui ne se relâchent point, une présence assidue aux répétitions. Mais il n'impose à personne sa manière de voir ni sa conception du rôle, encore qu'il soit l'auteur auquel on passerait certaines exigences. Il se fait entendre parce qu'il a raison et obéir par persuasion. Il aime ses camarades auxquels

il s'est toujours dévoué et ceux ci témoignent pour lui d'un véritable attachement. Ce travail se poursuit des semaines durant, quand faire se peut, jusqu'à une mise au point minutieuse. L'auteur ne craint pas de faire état des remarques de ses camarades sur telle longueur dans le texte, — auquel cas on coupe sans hésiter — ou sur tel jeu de scène qu'on supprime ou qu'on modifie. Si Molière est auteur — et quel auteur — il est surtout comédien et c'est en homme de théâtre qu'il juge le spectacle. De Visé, en 1663, parle de la sorte de « L'École des Femmes » : « Il a pris soin de faire si bien jouer ses compagnons que l'on peut dire que tous les acteurs qui jouent dans la pièce sont des originaux que les plus habiles maîtres de ce bel art pourront difficilement imiter. Aussi passe-t-on à ce consciencieux metteur en scène ses mouvements d'humeur et ses observations un peu rudes, sa colère parfois pour un vers mal débité ou pour une démarche qui n'est pas conforme au caractère du personnage. C'est qu'il exige du jeu comme de la diction un naturel parfait et il n'a pas assez de sarcasmes quand il raille par la voix de Mascarille les Grands Comédiens de leur élocution pompeuse : « Les autres sont des ignorants qui récitent comme l'on parle ; ils ne savent pas faire ronfler les vers, et s'arrêter au bel endroit ; et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête et ne vous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha ! » Par là encore Molière se montre à nous comme un comédien, avant tout soucieux de l'harmonie du jeu, de son mouvement, du plaisir spectaculaire, — aussi bien pour l'œil que pour l'oreille.

De la rareté des indications scéniques que contiennent les textes dramatiques publiés au XVII^e siècle faut-il déduire que le lecteur s'en souciait peu ? La question ainsi posée appliquée à Molière se résoud d'elle-même. Comme le dit René Bray : Le comédien chez lui complétait le poète. Aucun part n'est restée de cette part essentielle de son activité : « Mais il est facile de déceler, par une étude attentive du texte de ses comédies, la précision et le soin avec lesquels Molière réglait la mise en scène de ses pièces. Il ne portait pas une moindre attention à la façon de les habiller, encore qu'à cette époque le souci de la précision et de la convenance du costume au personnage fut moindre que celui du faste et de la magnificence des habits. La Cour avait

donné l'exemple et montré les premières exigences, mais la Ville eut bientôt les siennes. Les comédiens avaient dû suivre, en dépit de la dépense.

Un des points majeurs sur lequel insiste l'historien de « Molière, homme de théâtre » est celui de l'influence sur son jeu et sa technique théâtrale des « farceurs » italiens qui furent ses premiers maîtres. Il leur avait demandé des exemples et utilisé nombre des traditions de la *Commedia dell'Arte*. A ses débuts d'acteur et dans ses premières pièces, le port du masque était encore très large. Les farceurs français Turlupin, Briguille et Gaultier Garguille l'avaient repris à leur compte ; faut-il être surpris de le retrouver chez leur élève, sur le visage de Mascarille et celui de Jodelet. Quant à Sganarelle il se contente de la moustache et des sourcils soulignés d'un large trait au noir de charbon. Il allait s'installer au centre des personnages comiques de Molière, passer du « Cocu imaginaire » à « l'École des Maris » et du « Mariage forcé » au « Médecin malgré lui ». La fixité que le masque impose au visage, les traits charbonnés qui accusent l'expression de façon burlesque, autant de procédés comiques, de moyens éprouvés par les Italiens, dont Molière se sert avec une habileté, une souplesse et une variété déconcertantes.

Nous manquons de précisions sur les décors des comédies de Molière, pour lesquels les éditions du temps se contentent d'indications vagues telles que « le théâtre est une salle, et, sur le derrière, un jardin » pour « l'Avare » ou : « Le théâtre est une place de ville ; il faut un balcon, dessous une porte » pour « Amphitryon ». Dans nombre de pièces nous devons nous en tenir à des suppositions et René Bray de conclure que « dans un tel dénuement documentaire, il faut bien se résigner à l'ignorance ». Comme il est regrettable que nous n'ayons pas pour le troisième quart du XVII^e siècle un document aussi précieux que le « Mémoire des décorateurs Laurent et Mahelot », ce qui aurait permis à M^{me} Wilma Holsbœr de pousser son étude sur le décor à l'époque classique au delà de 1657. Par contre nous ne pouvons passer sous silence la mode des pièces dites « à machines » qui se développa surtout après le vif succès de « La Toison d'Or » de Pierre Corneille en 1660. Le Théâtre du Marais s'en fit une spécialité et Molière sur la scène du Petit Bourbon fut bien obligé, dès sa seconde saison, de

satisfaire aux goûts du public. Au Palais Royal il introduisit des machines dans « Don Juan » au dénouement et dans « Amphitryon » au début et à la fin ; cette pièce mythologique où le merveilleux abonde se prêtait fort bien au genre et son succès fut très vif. La tentative fut renouvelée en 1670 dans « Les Amants Magnifiques », pièce réservée à la Cour et dont la mise en scène était fastueuse. Molière y revint de façon encore plus importante l'année suivante pour « Psyché », au texte de laquelle Corneille collabora. Cette fois on ne recula devant aucune dépense : en plus de l'équipement des machines, sur une scène qui n'était pas prévue pour cela, on engagea douze grands danseurs, quatre petits, sept chanteurs, douze violons, une symphonie, un machiniste et un chef d'orchestre qui était le célèbre Beauchamps. Ainsi Molière, dans ses fonctions de chef de troupe, rechercha toutes les occasions de faire valoir ses acteurs et de se faire valoir lui-même dans ses rôles, d'établir solidement la réputation de sa compagnie en affrontant ses concurrents et en perfectionnant son propre jeu, grâce aux facilités qui lui étaient données du fait que les Comédiens italiens jouaient en alternance avec les siens dans son propre théâtre et qu'il avait depuis longtemps reconnu qu'ils étaient « des maîtres du jeu dramatique ».

Un autre problème se posait à ce chef de troupe, celui de la recherche des pièces autres que les siennes pour varier le répertoire et renouveler l'affiche. Ce n'était point chose aisée et les rapports avec les auteurs devait lui apporter bien des déceptions. L'Hôtel de Bourgogne fascinait tous les tragiques. Le Théâtre du Marais avait une réputation, que Molière, inconnu à Paris après treize années de province, ne peut atteindre qu'en faisant ses preuves. Comment un auteur en renom irait-il confier une œuvre à ces débutants qui n'ont pas encore l'audience du public ? Il faudra attendre deux ans, jusqu'en 1660, pour obtenir enfin d'un auteur qui eut quelque renom, Gabriel Gilbert, la faveur de créer successivement une comédie « La Vraie et la Fausse Prude », deux tragi-comédies « Huon de Bordeaux » et « Le Tyran d'Égypte » et celle de reprendre une tragédie à machines « Les Amours de Diane et d'Endymion ». Mais les tentatives faites auprès des autres auteurs n'aboutirent pas : en fait la troupe de Molière dut la plupart du temps se contenter du domaine public et des

œuvres de son chef, qui heureusement ne lui firent jamais défaut. On sait comment le jeune Racine lui apporta « La Thébaïde » puis « Alexandre » et comment il autorisa, sans en avertir Molière, les Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne à monter simultanément cette dernière tragédie. Molière en fut très déçu. Il revint à Corneille l'Aîné, dont il avait joué déjà maintes pièces, depuis ce « Nicomède » représenté en octobre 1658, quand la troupe revenue à Paris fut autorisée à jouer pour ses débuts devant le jeune Roi. Lorsque la publication de « Sertorius » fit tomber l'œuvre dans le domaine public, tous les théâtres se jetèrent sur la pièce, l'Hôtel de Bourgogne, le Palais Royal et le Marais, qui l'avait créée. Mais lorsque les Grands Comédiens annoncèrent « Andromaque », Corneille, mécontent de rencontrer son jeune rival sur la scène de ses derniers succès, confia au Palais Royal *Attila*, donné le 4 mars 1667, avec un demi-succès, et *Tite et Bérénice* le 28 novembre 1670, en concurrence avec la *Bérénice* de Racine, joué à l'Hôtel huit jours auparavant.

Si Molière directeur eut des difficultés avec ses auteurs, il en eut aussi avec ses compositeurs. C'est là une anecdote trop connue, celle de la collaboration de Molière avec Lully qui a produit le meilleur des spectacles dans les comédies-ballet, puis de leur séparation lorsque l'astucieux Florentin eut obtenu du Roi le privilège de l'Académie Royale de Musique ou Opéra, bien malhonnêtement enlevé au chevalier Perrin.

Mais le directeur-auteur ne se laissait vaincre par aucune difficulté pour renouveler de saison en saison le répertoire du Palais-Royal. René Bray a établi, dans ce domaine comme dans d'autres, de minutieuses statistiques. Entre 1658 et 1672, c'est-à-dire durant les années passées à Paris, près de cent pièces furent données par une troupe qui excédait rarement une douzaine d'artistes. Les œuvres personnelles de Molière forment à peu près le tiers du chiffre total. Le succès fut très variable : « L'École des Femmes » par exemple réussit fort bien : cependant son intérêt fut épuisé en soixante dix représentations, réparties sur plusieurs saisons, avec des recettes oscillant entre 1500 et 300 livres. Les belles recettes allèrent au « Cocu Imaginaire » qui pourtant n'atteignit point les 1000 livres. A dater de la saison 1661-1662 l'autorité de la troupe s'affirme. Les grandes œuvres de Molière

vont venir qui attireront le public et donneront à l'auteur un sentiment de sécurité qui le poussera à persévérer. Comme le dit René Bray : « S'il n'arrivait pas à s'attacher le public avec les ouvrages d'autrui, ses propres ouvrages étaient en général bienvenus ». Mais quelle dut-être la désillusion du chef de troupe lorsque « Tartuffe » fut interdit : la saison 1664-1665 en souffrit grandement. Le Roi, qui soutenait Molière, eut beau prendre la troupe à son service, la perte d'argent n'en fut pas moins sensible. Il fallut travailler avec acharnement et produire cinq pièces en une saison au lieu d'une ou deux, pour redresser la situation. « Le Misanthrope » n'eut qu'un succès d'estime, moindre que celui qui avait accueilli « Les Facheux » et « L'École des Maris ». Tout à coup, le 5 février 1669, « Tartuffe » enfin autorisé fait brusquement remonter les recettes si bien que la « part » de chacun des sociétaires passera à près de 5.500 livres, soit près du double de celle de l'année précédente. De plus en plus Molière s'en tient à un répertoire relativement restreint, où les tragédies sont de plus en plus rares, tandis que les comédies moliéresques occupent une place majeure et attirent un public sans cesse accru. Le Palais Royal est devenu le théâtre de Molière, où ses œuvres sont interprétées par lui-même. Il les a écrites pour sa troupe, tirant parti du caractère de chaque acteur, de son jeu et de son physique pour individualiser chaque personnage.

Mais s'il y a l'auteur et le comédien, il y a aussi le public. « La représentation, — dit avec raison René Bray, rappelant un principe à la fois banal et négligé, — implique la communion entre ceux qui jouent et ceux qui regardent ». Molière, dans l'intérêt de ses camarades et dans le sien, ne négligea donc rien « pour que les spectateurs viennent à son théâtre ». L'homme de théâtre expérimenté qu'il était chercha ce qui pouvait plaire à la Cour et au parterre. Une pièce comme « Pourceaugnac », d'une comique burlesque, fut applaudie à Chambord et fit de l'argent à Paris. Molière ne s'y trompe point : inutile de chercher à gagner à sa cause ceux qu'on nomme les « pédants » et qui exigent la stricte application des règles, sachant que Molière avec raison ne s'y pliera pas. C'est qu'il songe surtout au public qui vient chez lui pour rire à la farce, s'attendrir en écoutant une belle histoire d'amour, prendre parti pour Alceste ou contre Tar-

tuffe. C'est un public exigeant mais qui paie en encouragements autant qu'en argent les efforts qu'on tente pour avoir ses faveurs, pour l'attacher à une troupe, pour lui faire prendre le chemin d'un théâtre. Aussi Molière lui-même, pour garder le contact, se charge de la « harangue », dont Chapuzeau a donné cette définition. « C'est, dit-il, le discours que l'orateur de la troupe vient faire à l'issue de la comédie et qui a pour but de captiver la bienveillance de l'assemblée ». Molière excelle dans cette fonction délicate, il sait varier le ton et le sujet de sa harangue, l'utilise adroitement à des fins publicitaires, loue la pièce qu'on vient de jouer et celle qu'on jouera au prochain jour de spectacle. C'est aussi sa fonction de composer l'affiche : celle-ci comportait en effet un texte plus court que la harangue mais non moins efficace. Par tous moyens il faut se faire connaître, rechercher des protecteurs ou des mécènes et obtenir par eux des « visites », c'est-à-dire des représentations privées soit chez le Roi, soit chez les grands, à Villers-Cotteret chez Monsieur, au Raincy chez la Palatine, à Vaux le Vicomte chez Fouquet. Peu à peu Molière sera choisi pour ordonner les grandes fêtes, notamment celles de Louis XIV à Saint Germain, à Versailles, où fut créé « L'Impromptu » et ensuite « Le Mariage forcé » dans lequel le Roi en personne tint un rôle de danseur, à Versailles encore en mai 1664 lors des « Plaisirs de l'Isle Enchantée ». Ainsi Molière, comblé de la faveur royale, devient-il « le principal pourvoyeur des spectacles de comédie de la Cour ». Et partout c'est à l'acteur autant qu'à l'auteur que vont les succès, les faveurs et l'argent. Son influence a été telle que la comédie grâce à lui entre en lutte avec la tragédie et finira par l'emporter, malgré Racine, ou tout au moins par acquérir autant de prestige : le théâtre devient un théâtre gai.

Molière l'a mené de la sorte par son jeu autant que par son œuvre. Il a été un grand acteur comique : René Bray y insiste avec raison et souligne l'influence que le comédien a pu avoir sur l'écrivain et comment l'œuvre est ce qu'elle est parce que l'acteur a précédé l'auteur dans la vocation de Molière. Il connaissait toutes les finesses du métier et les pénètre mieux encore à l'école des farceurs italiens. Grâce à cela, il n'a rien écrit qui ne fut jouable, rien qui n'eût d'instinct le mouvement dramatique, le sel comique. Et pourtant ses moyens physiques étaient restreints,

la voix était sourde, la déclamation volubile, et il était affligé, du moins pendant les dix dernières années de sa vie d'un hoquet, dont il tirait parti quand l'occasion s'en présentait. C'est qu'il avait emprunté à ce virtuose de la mimique que fut Scaramouche certaines de ses qualités et notamment « la valeur expressive du geste », pour provoquer le rire du spectateur, ce qui est bien l'ambition de l'acteur comique. Quand il est servi par un texte tel que celui de Molière — et que Molière lui même est cet acteur — l'effet cherché est irrésistible. Un contemporain qui l'a vu sur la scène précise que son jeu consiste surtout dans l'action : « c'est le corps qui joue chez lui ; son art est un art de comédien et non de poète ». Et de conclure : « Jamais, je ne vis rien de mieux joué ».

Oui, le métier d'acteur est bien pour lui une vocation. Non seulement il s'y donne tout entier et s'y dépense au point de s'épuiser et d'en mourir mais il se charge toujours du rôle principal, celui qui entraîne les autres, celui qui l'oblige à être constamment en scène. Voyez Mascarille dans « L'Étourdi », Arnolphe dans « L'École des Femmes », Alceste dans « Le Misanthrope », Sganarelle dans « Le Médecin malgré lui ». De ces pièces qu'il avait composées il supportait encore tout le poids en les jouant. « L'emploi de Molière dans sa troupe, dit judicieusement René Bray, était donc un emploi de premier comique. C'était la grande vedette de la compagnie. Son talent majeur résidait dans sa drôlerie ; son agilité corporelle et sa virtuosité oratoire complétaient son sens du burlesque ». Voilà un point qu'il ne faut jamais perdre de vue quand on juge le théâtre de Molière : c'est celui d'un grand auteur dramatique qui prépare à l'acteur les effets scéniques les plus piquants. Encore un coup il faut plaire, la grande affaire est de provoquer le rire. S'il rit, le monstre public sera désarmé.

Ainsi donc l'acteur Molière est entré au service de ce public par goût de l'art. Mais comment l'auteur Molière a-t-il été amené à fournir une contribution sans cesse plus importante au répertoire de la troupe formée par ses compagnons et dont il a été reconnu le chef. Il a commencé par des farces, jouées en province et qui eurent leur petit succès. Il n'a pas plus songé à les conserver qu'à les publier. Par le Registre de Lagrange nous en connaissons

tout au plus les titres. Or ce n'est point par vanité d'auteur qu'il débute de la sorte mais par unique souci d'aider ses camarades, à la recherche de nouveautés pour leur programme. Il commence par deux comédies. « L'Étourdi » et « Dépit amoureux », imitées de pièces italiennes. Elles sont dans le ton de la « *commedia dell'arte* ». Désormais il ne cessera plus d'écrire : du jour où il revient à Paris jusqu'à sa mort, il composera vingt neuf comédies, soit une centaine d'actes. Souvent il doit faire vite pour répondre à un désir du Roi ou à celui d'un grand seigneur, pour remplir ou remplacer un spectacle déficient, comme il le fit avec « Don Juan » pour parer au désarroi causé par l'interdiction de « Tartuffe ». Dans des cas pareils on court au plus pressé, car le Roi entend être obéi. Alors on achève en prose ce qui était commencé en vers, comme « la Princesse d'Élide » ou bien on appelle à l'aide un collaborateur, comme on le fit avec Corneille pour mettre la main à « Psyché ». Tout lui est bon pour enrichir la matière dont il tire son théâtre, les anecdotes qu'on lui rapporte, les modes du jour, les sujets fournis par l'actualité, les manies du public. Il a parfois des collaborateurs bénévoles, le Roi lui-même lui fournit l'idée et le type d'une scène des « Fâcheux ». Mais avant tout Molière compte sur lui-même, sur ses dons aigus d'observateur : il retient les gestes et les propos. De Visé dira de lui « qu'il regarde jusqu'au fond des âmes pour y voir ce qu'elles ne disent pas ». Les portraits sont parfois si vivants qu'ils en viennent à être indiscrets. Le public prononce des noms. Il sait ou croit savoir quels sont les modèles des médecins ignares appelés au chevet de la fille de Sganarelle » dans « L'Amour médecin ». Le Trissotin des « Femmes Savantes » est-il l'abbé Cotin ? Il se peut faire. De même Ménage a-t-il inconsciemment posé pour Vadius ? Tout le monde l'a cru, sauf l'intéressé. Si Molière laisse s'engager et soutient la querelle de « L'École des Femmes », c'est autant pour défendre le point de vue de l'auteur que l'intérêt du comédien. Dans la « Critique de l'École des Femmes » que dit-il sinon ce qu'il a déjà affirmé, à savoir que le but est de plaire et que le succès témoigne de la valeur de l'œuvre. Cela est proprement le point de vue du comédien et du chef de troupe. Molière s'incline devant le jugement du public, sans protester contre un accueil qui lui est préjudiciable. Lors de la chute de « Don Garcie de

Navarre », il n'a pas fait appel de la condamnation. La comédie de Molière n'est pas « régulière » en ce sens qu'elle fait fi de la règle que les « doctes » auraient voulu lui imposer comme ils l'ont fait pour la tragédie. René Bray montre par des rapprochements ingénieux et des comparaisons probables que Molière a tenté de pratiquer les grands genres, d'aborder la tragédie ou au moins la pièce héroïque, de même qu'il a voulu au début ranger sa troupe à côté de celle de l'Hôtel de Bourgogne et briller lui-même dans la tragédie. Mais son flair de comédien lui a montré qu'il faisait fausse route. Il a entendu le langage des recettes et n'a point persévéré. Sans hésiter il a renoncé à la gloire d'être louangé par ceux qui dirigeaient l'opinion littéraire, de plus en plus souvent il écrit ses comédies en prose, et n'hésite pas à multiplier les pièces en un acte, réservées avant lui à la farce, et à composer des comédies en trois actes, où s'accuse une fois encore l'influence des Italiens et de la « Commedia dell'Arte ». D'autre part il dispose les personnages de ses pièces de manière telle que chaque acteur y trouve un rôle. Aucun de ses prédécesseurs ni de ses contemporains n'a autant que lui composé de pièces à vedette et la vedette dans ce cas c'est lui-même. « Le théâtre de Molière, écrit encore René Bray, est sien à un point incroyable, il l'a composé, il l'a mis en scène lui-même, il en a créé tous les grands rôles, il s'est attribué l'interprétation de la majeure partie du texte. » Chemin faisant, en étudiant la technique des pièces l'auteur de « Molière, homme de théâtre » signale encore maint détail, — aménagement de l'action par l'opposition de deux ou plusieurs partis, groupement des personnages en fonction de cette action, ordonnance des scènes par des procédés dont certains ne sont qu'à lui, usage fréquent de la symétrie entre les scènes et à l'intérieur d'une scène, entre les personnages et entre les répliques : « George Dandin » en est un exemple marquant. Tout cela assure à la comédie moliéresque un certain rythme qui lui est propre et qui lui donne parfois des allures de ballets. N'a-t-il pas composé de son propre aveu un certain nombre de « comédies ballets » ? Partout on retrouve l'homme habile qui connaît les ressources de la profession de comédien et qui en tire bon parti. La meilleure preuve qu'on en pourrait donner est l'usage qu'il fait du « masque », qui

lui vient de son maître Scaramouche. Bray insiste sur cette question, non sans raison. « Le jeu, dit-il, toujours le jeu ! Comme dans la *Commedia dell'Arte* la substance idéologique et psychologique est subordonnée à l'action et au spectacle. C'est toujours la tradition scénique dans laquelle un comédien a délibérément inscrit sa production poétique ».

Arrivé à ce point de l'exposé de René Bray, je serais tenté de conclure. Certes il analyse encore les rapports de Molière avec ses interprètes ; il éclaire les apports de ce créateur de formes dramatiques, de cet explorateur d'un monde comique d'une extraordinaire richesse. Mais il m'apparaît que l'essentiel, que le fait nouveau — pas tout à fait nouveau peut-être car le Danois Karl Mantzius en avait, il y a cinquante ans, aperçu l'intérêt, étant lui-même acteur — était dans l'étude de ces rapports étroits entre Molière acteur et Molière auteur, dans l'influence réciproque de deux formes d'activité de ce prodigieux créateur. A la réflexion, je ne me défends pas de faire quelques réserves sur l'insistance à réunir un corps de preuves où rien n'est omis. C'est donner en toutes occasions le pas au comédien sur le poète, ce qui est peut-être excessif pour notre goût. Est-ce pour l'avoir écrit ou pour l'avoir joué que l'auteur du « *Misanthrope* » demeure ce qu'il est à nos yeux ? A cet homme de théâtre rendons surtout grâce pour avoir, sur le théâtre, fait vivre des hommes.

Henri LIEBRECHT.

De Don Quichotte à Thyl Ulenspiegel

Lecture faite par M. Edmond VANDERCAMMEN
à la séance du 8 mai 1954.

Dans son livre intitulé *Trois grands vivants : Cervantès, Baudelaire, Tolstoï* (1), André Suarès parle de Don Quichotte en ces termes : « Toutes les misères et toutes les vilénies, qui sont les occurrences réelles pour la foule des hommes, ne sont pour Don Quichotte que le délire et l'état de maladie. Parfois, Don Quichotte pense comme Socrate, un Socrate chrétien. Pour Socrate, il suffit que les hommes pensent bien. Il suffit qu'ils veuillent bien, pour Don Quichotte.

Il transforme le monde à mesure qu'il le regarde. Il le refait, comme il y porte la main, et du même pas qu'il y marche. On dira qu'il rêve le vrai ? Mais qu'est-ce que le vrai, pour la conscience, sinon ce qu'elle rêve de plus beau et de meilleur ? La conscience est la mesure du cœur. Pascal a découvert cette loi de la connaissance, si naturelle aux poètes ». Pourrait-on mieux situer, dans son actualité toujours rebondissante, la nature de l'Ingénieux Hidalgo ? Ce héros est la figure centrale du premier roman moderne espagnol et peut-être même du premier roman tout court. Il s'agit bien d'une aventure romanesque. Les romans de chevalerie, contre lesquels s'insurge Cervantès, non sans quelque mélancolique nostalgie, ne nous peignaient que des faits peu vraisemblables. Mais Cervantès va nous mettre tout à coup sur la voie de l'analyse, de la recherche de la vérité et même de l'universel

(1) *Éditions Grasset*, Paris, 1938.

à l'endroit de la vie. Le Manchot de Lépante créera donc l'art du récit, car jamais avant lui on n'avait épuisé de cette manière le contenu psychologique des personnages grâce auxquels un roman tire son existence et apparaît dans sa structure complète.

L'attitude de Don Quichotte ne peut être regardée comme une ignorance même provisoire de la réalité. L'adhésion absolue du héros à son idéal suffit d'ailleurs à souligner et à concrétiser son attachement au quotidien. Sa folie ne change rien à l'objet de son sacrifice. Raisonement, volonté et action surgissent en même temps de l'esprit de notre chevalier. C'est cette démarche conjuguée du raisonnement et de la volonté qui lui permet d'ailleurs de serrer de près la réalité et c'est par là encore que l'œuvre de Cervantès apparaît comme la source du roman moderne.

L'affabulation nous maintient en plein XVI^e siècle. Cervantès comprend que le moment est venu de constituer une philosophie nouvelle, une philosophie réaliste. « Réalisme, oui, écrit Jean Cassou ⁽¹⁾, mais il ne suffit pas d'entendre sous ce mot la formule d'art qui consiste à observer la réalité de l'extérieur. Réalisme qui implique un rapport constant du poète et de la réalité, un engagement constant du poète dans la réalité ». On a remarqué que, sans Érasme, Cervantès n'aurait pas été ce qu'il fut, mais il nous faut suivre tout de suite l'évolution des esprits et rejoindre Descartes, par exemple, qui montrera bientôt la nécessité pour l'individu de découvrir l'universel en lui-même. Nous sommes déjà sur le chemin du roman psychologique, c'est-à-dire à l'instant où une conception profonde de l'homme se met à nourrir l'imagination romanesque.

Nous pensons à tout cela en relisant l'immortel chef-d'œuvre du Manchot. Il semble que la 1^{re} partie de l'ouvrage ait été achevée au printemps de l'année 1604, puisque suivant une lettre de Lope de Vega datée du 14 août 1604, Cervantès venait d'en lire des extraits à des amis. Elle parut en 1605 et la seconde partie une dizaine d'années plus tard, après la publication du faux *Don Quichotte* d'Avellaneda. 350^e anniversaire et le livre est toujours aussi palpitant de vie, aussi humain, aussi nécessaire par l'idéal dont le héros s'est nimbé plus que tout autre en « rêvant le vrai ».

(1) Jean CASSON, Cervantès (*Éditions sociales internationales*, Paris, 1935).

Or, il y a moins de cent ans, notre compatriote Charles De Coster allait se pencher sur cette période espagnole, à laquelle nos pères furent si singulièrement et si dramatiquement reliés par l'histoire. Il allait écrire sa fameuse *Légende d'Ulenspiegel*.

On ne peut manquer d'établir maints rapprochements entre les deux ouvrages. En 1927, lors de la commémoration De Coster, Camille Huysmans écrivait dans *La Renaissance d'Occident* : « Il est certain... que le jour où, dans l'esprit de De Coster, le XVI^e siècle s'est amalgamé avec le personnage d'Ulenspiegel, qui lui servira de trame, l'influence de Cervantès s'est fait sentir. Le schéma de Don Quichotte s'impose à l'attention de De Coster. Et il est tellement hanté par le modèle, qu'il reprend les trois figures principales de l'illustre Espagnol. Don Quichotte devient Ulenspiegel. Sancho Panza sera Lamme Goedzak. Et Dulcinée se muera en Nele ». La psychologie de ces différents personnages tantôt semblables, tantôt opposés, appelle, croyons-nous, bien d'autres commentaires ; la composition des deux livres également et même leurs auteurs respectifs.

Si Nele reste très différente de Dulcinée, personne ne niera qu'Ulenspiegel et Lamme Goedzak sont proches parents de Don Quichotte et Sancho Panza. Certes, Don Quichotte vit dans une zone d'imagination qui peut faire oublier la réalité, mais le Chevalier à la Triste Figure est moins dupe qu'il y paraît. Il lui arrive d'ailleurs de laisser percer le fond de sa pensée, ainsi que font parfois les poètes dans un sourire mystérieux et complice. « *Par ainsi, avoue Don Quichotte à Sancho, ce qui te semble un bassin de barbier me semble l'armet de Mambrin, et à un autre il lui semblera autre chose* » (1). Et il dira encore, après son séjour dans la grotte : « *Sancho, puisque vous voulez que l'on vous croie de ce que vous avez vu au ciel, je veux, moi, que vous m'en croyiez de ce que je vis dans la caverne de Montésinos. Et je ne vous en dis pas plus long* » (2). En outre, il y a l'extrême sagesse du héros en dehors de tout ce qui n'est point chevalerie et là, n'est-il pas comme Ulenspiegel, un admirable prédicateur ? Don Quichotte s'est imposé un devoir auquel il restera fidèle jusqu'à la mort : toute

(1) Souligné par Jean Casson (ouvrage déjà cité).

(2) Idem.

la grandeur du quichottisme réside dans ce comportement. Quelle projection sur notre société actuelle ! Mais le héros contemporain est de moins en moins libre de mesurer la force d'idéal qui devrait en faire un personnage d'épopée. Dès sa première sortie, Don Quichotte connaît sa responsabilité. « Il se pensait responsable des maux que son retard faisait peser sur le monde, tant il croyait avoir d'injures à venger, de torts à redresser, de folies à réparer, d'abus à corriger, de dettes à éteindre », déclare Cervantès. Le Chevalier semble aspirer sans cesse à sortir de son *moi* pour reconnaître ce qui ne répond pas à sa morale et surtout ce qui est supérieur à son identité quotidienne. Voilà pourquoi il refuse d'analyser le danger : « Quant à moi, avoue-t-il, si je rencontre une chaîne de gens enfilés comme les grains d'un rosaire, dans la misère et la douleur, je fais pour eux ce que ma religion me commande ; et peu m'importe le reste ». De son côté, dès qu'il portera sur la poitrine les cendres de Claes, Ulenspiegel se donnera aussi totalement à son idéal et les deux personnages se rapprocheront de plus en plus ; ils auront le même sentiment de la liberté et de leur responsabilité au combat : « *La liberté, Sancho, est un des dons les plus précieux que le ciel ait accordé aux hommes ; tous les trésors enfermés dans la terre ou ensevelis sous les flots ne sauraient l'égaliser. C'est pour la liberté, aussi bien que pour l'honneur, que l'on peut, que l'on doit risquer sa vie...* ». C'est aussi toute l'essence du livre de Charles De Coster, dont le héros dira, avant de chanter sa sixième chanson : « *Est-ce qu'on enterre Ulenspiegel, l'esprit, Nele, le cœur de la mère Flandre ?* »

Nous sommes donc bien, dans les deux cas, au sein de la réalité, dans la condensation d'une expérience populaire vitale et dans l'adhésion à une règle de vie. C'est la souffrance qui enfante les deux sortes d'héroïsme, mais si Ulenspiegel veut sauver la Flandre, c'est à l'humanité entière que s'adressent les gestes de Don Quichotte, ce qui rend celui-ci supérieur à Thyl.

Si nous confrontons les auteurs avec leurs personnages, nous verrons avec Joseph Hans ⁽¹⁾ que De Coster était fasciné par les idées de justice, de bonté et d'amour. Quant à Cervantès, il avait trop connu la lutte, le baigne, l'injustice et l'intolérance pour ne

(1) JOSEPH HANS, Charles De Coster (*La Renaissance du Livre*, 1928).

pas nourrir le même rêve. L'idéologie amoureuse de Don Quichotte est plus entière que celle de Thyl Ulenspiegel, mais il ne faut pas oublier que la profession de chevalier errant imposait d'elle-même une attitude morale presque monastique. En dehors de sa sublime déraison, l'Ingénieux Hidalgo ne craint pas de montrer qu'il est fait de chair vulnérable et l'on pourrait épiloguer sur la valeur profonde de sa vertu, bien qu'il prolonge le culte de la femme à la manière des grands poètes méridionaux. Ulenspiegel est plus libre dans ses amours et cela fait partie d'un caractère plus jeune, plus impulsif que raisonneur, plus intégré à la nature généreuse où se déroule l'action. Un voyageur demandait un jour à un paysan castillan pourquoi il n'y avait plus d'arbres dans les champs et l'homme de cette terre désolée de répondre : « Porque crian pájaros ». Littéralement, parce qu'ils élèvent des oiseaux. On n'explique pas l'austérité du Chevalier sans l'aridité du sol castillan, où, selon Ortega y Gasset, il pleut de bas en haut. Car l'esprit castillan a débordé sur une grande partie de la péninsule et il a absorbé jusqu'aux riches contrées de l'Andalousie. La Castille a fait l'Espagne.

En suivant Sancho Panza et Lamme Goedzak dans l'accomplissement de leur sensibilité, on découvre plus de points de contact encore ; à tout instant les deux gros voyageurs se rejoignent comme s'il n'y avait aucune différence entre leurs exploits réalistes et populaires. *Sancho Panza* : *Sancho* vient sans doute de *Zancas* (jambes grêles) et *Panza* est un ventre arrondi. *Lamme Goedzak* signifie sac à bonté, mais ce sac est un ventre voué à la bonne chère, sur des jambes indolentes. Nos deux compères entrent donc dans la légende avec la même volupté gourmande plus encore qu'avec leur bon sens ou parfois leur tendre niaiserie. C'est à leurs aventures plus qu'à celles du Chevalier de la Manche ou du révolté de Damme que les deux écrivains ont attaché les vertus de l'humour. Et ici le parallèle s'impose en sa totalité. Juan Estelrich, dans sa préface à l'excellente traduction de Francis de Miomandre (1), écrit : « Le propre de l'humour, c'est ce regard de tendresse pénétrante et de chaude tolérance dirigée vers les

(1) CERVANTÈS, Don Quichotte. Traduction française de Francis de Miomandre. Préface de Juan Estelrich (*Éditions Stock*, Paris, 1945).

hommes. Et par là nous atteignons l'essence chrétienne de l'humour, que le *Don Quichotte* a illustrée et proclamée pour toujours, en montrant la richesse de son contenu, son immense fécondité. Les conditions favorables au développement de l'humour se trouvent dans le christianisme, en raison de ses errances au delà du monde terrestre, à la recherche d'une explication conciliatrice de notre destin tragique ». Cependant, je pense que cet humour-là reste plutôt la part des deux romanciers. L'humour dont feront usage à leur tour des esprits aussi simples que Sancho et Lamme deviendra une faculté beaucoup plus pittoresque, qu'il nous faut bien appeler burlesque. Elle constitue une antithèse efficace à la mise en lumière de la psychologie des deux personnages principaux et surtout à l'affirmation du drame dont ils sont les acteurs.

Max Daireaux a noté que des trois éléments fondamentaux sur lesquels *Don Quichotte* est construit, l'élément comique est peut-être le plus important. Et il ajoute au sujet de Cervantès : « Tour à tour il a de la finesse et de la truculence, il passe de l'ironie à la bouffonnerie, de la mesure à l'extravagance, de la suggestion à la peinture la plus réaliste des scènes burlesques, dont certaines même sont de nature à choquer les délicats... ». Sancho Panza et Lamme Goedzak, c'est le peuple qui se défend par une joie de vivre presque animale. Il y a trop de solitude et de révolte chez Don Quichotte et Ulenspiegel pour qu'ils suscitent un rire prolongé. Il faut donc bien se garder de confondre le comique des premiers avec l'humour triste, conscient ou non, des seconds. Et le langage de Charles De Coster reste toujours voisin de celui de Cervantès pour marquer cette particularité.

Si nous nous arrêtons au paysage et surtout à la route, nous verrons que nos deux écrivains en ont le sentiment le plus aigu. Que d'images à comparer dans les *posadas* espagnoles et les auberges de chez nous ! D'une étape à l'autre, nous suivons l'itinéraire des mêmes hommes, que l'angoisse du destin conduit à l'épopée ou à quelque douloureux renoncement.

Songeons également à l'élément magie si répandu dans les deux ouvrages. La différence est-elle si grande entre l'état d'enchantement de Don Quichotte et celui de Katheline usant du baume de vision ? Qu'on se rappelle, par exemple, le récit de

Don Quichotte au sortir de la caverne de Montésinos (Chap. XXIII, 2d tome) et la narration de Katheline entrant chez Soetkin pour lui parler de sa vision de la tour de Notre-Dame (Chap. LXXIX, livre 1^{er}). Le voilà le réalisme lyrique jusqu'à l'extrême du délire : Cervantès et De Coster sont poètes modernes chaque fois qu'ils mélangent la réalité et le rêve afin que celui-ci fasse de celle-là un plus profond sujet de méditation. Alors l'un et l'autre empêchent cette même réalité de perdre son rayonnement suggestif. On connaît le cri d'André Breton : « Si seulement il faisait du soleil cette nuit... » Et c'est aussi un moyen, pour ces auteurs, de faire corps avec leur œuvre de la manière la plus complète. Revenus de nouveau à la réalité, nous admettons que les deux œuvres sont nourries d'une semblable expérience picaresque, quoique celle-ci diffère, malgré tout, de la vie du « Lazarillo de Tormes », laquelle se satisfait de sa forme satirique, tandis que les aventures de Don Quichotte et d'Ulenspiegel restent liées à une certitude intérieure, à une foi agissante et parfois révolutionnaire. Le culte de l'héroïsme qui habite nos deux personnages est bien la conséquence de cette certitude, fût-elle soumise à cette autre réalité que le professeur Américo Castro appelle « oscillante » et dont le thème était familier aux esprits de la Renaissance.

Il serait facile, enfin, de pousser notre bref parallèle à l'endroit des images, des métaphores et des allégories, dont la répétition est un facteur d'ironie, mais aussi de tragédie. En tout cela, De Coster s'est fait le contemporain de Cervantès, non par besoin d'imitation, mais à cause de son sujet. La sève d'une langue et celle de l'imagination *re-créatrice* n'en font plus qu'une seule dès lors que l'écrivain reste attaché à la vérité de son message. Quand Don Quichotte redevient raisonnable, il meurt de nostalgie et de désespoir. Nous ne savons où Ulenspiegel chante sa dernière chanson et cependant nous devinons qu'il mourrait à son tour s'il était privé d'un idéal.

Le devoir est le devenir accompli, affirme encore André Suarès. Mais qu'advierait-il de ce devenir si Don Quichotte et Ulenspiegel cessaient de parcourir les grand'routes du monde ?

Edmond VANDERCAMMEN.

Bibliographie

La Poétique de Valéry

par Jean Hytier.

(Armand Colin, Paris 1953).

Comme son titre l'indique, le livre de M. Jean HYTIER a pour but de dégager, de l'œuvre critique du poète, un corps d'idées sur l'art des vers. En d'autres termes, de tracer les grandes lignes de l'esthétique qui a commandé l'exécution des poèmes : cette esthétique fût-elle préalable à cette exécution ou le résultat d'une réflexion post-factum.

Ce dont je puis témoigner, c'est que l'essai de M. Jean Hytier répond, dans son propos du moins, à un projet ancien de Valéry lui-même. C'est dès 1933 environ, qu'il sentait la nécessité d'ordonner et d'organiser tant de réflexions éparses sur l'art d'écrire, se disant que, reclassées, groupées, elles constitueraient un ensemble qui aurait, à ses propres yeux, la figure, sinon de sa doctrine, du moins de ses méthodes. Du même coup, par accord ou protestation, il pourrait conduire tout écrivain à prendre mieux conscience des siennes. Le cours de poétique, au Collège de France, est d'ailleurs sorti de cette préoccupation. Mais le poète ne savait utiliser des matériaux refroidis ; il lui fallait recommencer à penser son métier ; il lui fallait, de proche en proche, dans leurs formules momentanées, suivre les idées qu'éveillait toute idée ; il lui fallait, sur l'esprit en branle, improviser une analyse. Et, fidèle à lui-même quant aux grandes lignes de son esthétique, il apporta dans ce cours qui devait être théorique et qui devint ainsi peu à peu expérimental, de nouvelles illuminations, je veux dire de nouvelles précisions, sans qu'on puisse les tenir, elles non plus, pour cohérentes ou systématiques.

Où, je me souviens du temps où il m'avait demandé de l'aider dans le rangement de ses propres références. J'avais donc commencé, dans

les œuvres en prose publiées de 1924 à 1930 à peu près, à collationner toute observation qui regardât le fait littéraire ou poétique. Au fur et à mesure des trouvailles de ma lecture, j'avais à les ranger suivant leur contenu sous l'étiquette de lettres symboliques. Il m'avait donné, à cet effet, des exemplaires que je pouvais « sacrifier »... cela semblait simple ; il était très amusé de son projet... ce travail demeura inachevé... Il me semble aujourd'hui que M. Jean Hytier l'a poursuivi, le menant à bonne fin.

Dans un livre de 300 pages, fait, en grande partie de citations, quelle fut donc son initiative ? Celle d'avoir établi des liaisons. Et c'est exactement de quoi il faut le complimenter : de son ambition et de sa modestie. C'est exactement aussi de quoi il faut lui faire reproche : « si l'on prend soin, dit M. Jean Hytier dans ses premières pages, de ne pas « logifier » (sic) par des omissions abusives ou des justifications spécieuses, les « écarts » de sa spontanéité, on peut espérer donner une image fidèle de la poétique qu'il a esquissée ». S'est-il vraiment toujours privé, notre essayiste, de « logifier », pour reprendre un mot dont je lui laisse la responsabilité ?

Avant de répondre à cette question, il faut louer avant tout le ton que M. Hytier, dans son effort de liaison, a su adopter.

Combien déplaissants les critiques qui veulent se montrer plus intelligentes que Valéry et dominer une œuvre d'un regard unifiant qui en fausse les données, ces données n'étant qu'exercices au sens précis et supérieur que Valéry a donné à ce mot.

A l'autre bout, combien déplorables les études qui diluent, en en rabaisant le niveau, ce qui était définitivement dit.

M. Jean Hytier ne s'est placé ni au-dessus ni en-dessous de son auteur, il l'a suivi, de près ; il l'a écouté, sans idée préconçue. Dans les limites de ce qu'on pourrait appeler la physiologie de l'esprit créateur, dans le vaste enclos embroussaillé où, innombrables, serrées, pêle-mêle, au hasard et en marge des œuvres poétiques, a foisonné une floraison sans cesse augmentée d'observations de détail, le critique a proposé quelques fils conducteurs ; il a tracé des chemins qui rapprochent des lieux qui paraissaient éloignés ; il a mis à découvert de secrètes clairières. Tout étant donné, il n'y fallait qu'un peu d'ordre : Jean Hytier en mit, avec soin, avec précaution, avec discernement.

Il a mis de l'ordre. Cette besogne subalterne s'imposait-elle ? Le désordre existait-il ? ou seulement un éparpillement plus chronologique qu'essentiel, ou seulement une fragmentation plus intentionnelle qu'on ne le pense ?

Pour montrer que le désordre (sur le plan de la pensée) n'existe pas,

je n'appellerai pas Bergson à mon secours : on se rappelle sans doute le chapitre : *Le Possible et le Réel* dans *La Pensée et le Mouvement* où Bergson s'ingénie à défaire, à dissoudre la notion de désordre :

Le désordre est simplement l'ordre que nous ne cherchons pas. Vous ne pouvez pas supprimer un ordre même par la pensée, sans en faire surgir un autre. S'il n'y a pas finalité ou volonté, c'est qu'il y a mécanisme ; si le mécanisme fléchit, c'est au profit de la volonté, du caprice, de la finalité. Mais lorsque vous vous attendez à l'un de ces deux ordres et que vous trouvez l'autre, vous dites qu'il y a désordre, formulant ce qui est, en termes de ce qui pourrait ou devrait être, et objectivant votre regret.

D'où il résulte qu'on ne peut pas mettre de l'ordre dans le désordre d'autrui, mais seulement dans le sien propre.

J'en appelle donc simplement à l'expérience : qui ne sait que c'est à partir du moment où quelqu'un du dehors a mis de l'ordre dans un désordre apparent, qu'on ne s'y retrouve plus. Car Valéry n'a jamais dit, sauf par le seul titre de son cours au Collège de France, pour quel ordre nouveau le classement qu'il m'avait demandé de faire et qu'il a abandonné si vite, devait servir de travail préliminaire.

Personne ne peut dire que le classement de M. Jean Hytier, qui a engendré ses différents chapitres, soit celui que le poète eût souhaité. Il est vrai que cette part personnelle, il a essayé d'en réduire l'arbitraire : il l'a tirée et presque déduite de la matière à sérier. Son commentaire est ainsi donc sans cesse commandé par la pensée de Valéry, et, grâce aux citations, se confronte avec elle. Il reste ainsi soumis aux textes déplacés et replacés que des transitions relie. Transitions, liaisons, nous y revenons comme aux seules choses dont ces textes et leurs lecteurs ont besoin. N'en diminuons pas la difficulté ni le mérite. Pour s'y limiter, l'entendement, la clarté, la pénétration n'étaient rien sans beaucoup d'art et du plus subtil. Rude école d'ailleurs que celle de la critique qui, à tout prendre, se ramène à un art des transitions. Dans son livre, M. Hytier y va jusqu'à la virtuosité.

Ce n'est pas qu'il ait toujours échappé aux répétitions, peut-être nécessaires, non seulement de son propre commentaire, mais, comme preuve de sa justesse, des textes eux-mêmes, et c'est ainsi qu'au plaisir de le lire, M. Jean Hytier nous offre celui de relire Valéry. Ce n'est pas, non plus, qu'il ait échappé à la paraphrase peut-être inévitable et qui est le défaut de ce genre d'ouvrages. La comparaison entre telle page lumineuse, précise et explicite de l'auteur, et son explication par le critique qui, pour plus de clarté, croit-il, en a seulement étouffé la vibration, ou nivelé le haut-relief, laisse quelquefois le lecteur impatient.

La critique consisterait-elle à briser la valeur de choc d'un style souverain, lui substituant la terne sécurité de ses termes moyens ? Il reste que, très habilement, chez M. Jean Hytier, les paraphrases servent de transitions : elles *sont* les transitions dont nous avons vu qu'elles sont la justification, le mérite et l'art du livre.

Dans un recensement tel que M. Hytier l'a entrepris, et si complet qu'il se veuille, on peut toujours aussi trouver des lacunes. Ainsi l'on remarque que M. Jean Hytier s'est plus préoccupé d'établir chez Valéry un ordre de définitions que de reconnaître un mécanisme de méthode dont l'idée est pourtant chez lui préférée à toute autre. Ainsi, a-t-il suffisamment marqué, dans son chapitre III : *Un Art du Langage* et bien qu'il établisse la position équivoque du poète vis-à-vis de la musique, que la poétique de Valéry n'est jamais tout à fait dégagée de la poétique symboliste ? Nulle part non plus on ne le voit insister particulièrement sur l'importante notion du *rythme* où le conduisaient cependant maintes affirmations du poète. N'aurait-on pu, par elle, résoudre les contradictions qui demeurent dans les couples : fond et forme, sens et son, où Valéry voit tantôt subordination de l'un à l'autre, tantôt complicité, tantôt indissolubilité ? Dans les théories valéryennes, M. Hytier a-t-il rendu à Mallarmé tout ce qui lui revient ? La ressemblance entre le père d'*Hérodiade* et celui de *La Jeune Parque*, on ne l'épuise pas par de simples rapprochements : elle repose sur une filiation qu'on pourrait cerner de plus près... reconnaissons pourtant que le but de l'auteur n'était ni celui de l'historien des lettres, ni celui de l'analyste.

Où je lui chercherais une querelle plus sérieuse, c'est à propos d'un mot de son deuxième chapitre, *L'Intelligence et les Choses Vagues*, un mot sur lequel il revient à maintes reprises, lui prêtant une signification tantôt confuse, tantôt abusive. Il s'agit du mot *sensibilité* qui prend d'abord la place de *sensation*, (p. 15), et feint, dans les pages suivantes, de désigner le monde des sentiments alors qu'en réalité, dans les citations de Valéry du moins, il désigne le monde sensible, c'est-à-dire perçu par les sens. De plus, notre commentateur se sert du même vocable pour définir tantôt la quantité de plaisir dont un amateur d'art est capable, tantôt le degré de concentration intellectuelle par laquelle l'artiste arrive à créer. Par deux fois, le public qui reçoit et l'artiste qui procure, l'acte de réception et celui de la création, sont recouverts par le même mot. Or, on sait quelle différence Valéry faisait entre le consommateur et le producteur et quel dédain, soit dit en passant, il professait pour l'intermédiaire qu'est le critique ! La sensibilité, pour Valéry comme pour Edgar Poe, représen-

tait, dans le phénomène de l'art, le point d'application, le lieu chez autrui, qu'il fallait atteindre ; nullement, à aucun degré, chez l'artiste, le moteur de l'inspiration. Or, la démonstration du chapitre : *L'Intelligence ou les Choses Vagues* est axée tout entière sur cette phrase : « Valéry a mis la sensibilité à la base de toute activité mentale, et il en a fait le principe, le guide et la fin de l'art ». Une telle phrase n'a-t-elle pas immédiatement besoin d'une mise au point qui viendrait à posteriori la démentir au moins dans sa formule ?

Plus loin : « C'est la sensibilité même qui est poète en lui ». Et comme preuve à l'appui, cette citation : « Le plus grand poète, c'est le système nerveux ». Ce rapprochement entre la phrase de notre auteur et la boutade de Valéry prouve assez que M. Jean Hytier joue de la signification polyvalente du mot « sensibilité », tandis que pour Valéry, il désigne l'ensemble, non des réactions sentimentales, mais des réactions sensorielles et nerveuses. Valéry spéculé sur la finesse d'un appareil, non sur les mouvements désordonnés du cœur. Autre part (p. 53), s'autorisant d'une lettre de Valéry à André Fontainas, à propos de *La Jeune Parque*, M. Jean Hytier tire argument de cette phrase : « La pensée ne compte guère en poésie ». Pour ma part, j'ai toujours été étonné du crédit accordé à cette page qui, on le sait, camouflait, avec toute la politesse requise, une fin de non recevoir.

A l'appui de sa démonstration, M. Hytier groupe tous les passages de Valéry qui contiennent le mot « sensibilité », quel que soit le sens précis que lui confère le contexte. S'il est vrai qu'il revient sous la plume de Valéry, ne faut-il pas aussitôt ajouter que sa fréquence n'est pas comparable à celle du mot *esprit*, en tenant compte au surplus que s'il dit *la sensibilité*, parlant de celle des autres, il dit volontiers et plus souvent *mon esprit*. Mais il faut bien que M. Jean Hytier en vienne de lui-même (p. 39) aux formules que l'évidence d'une démonstration, dès 1927, a fait adopter, à savoir que Valéry est le poète de l'intelligence ou de la connaissance et qu'en ce qui regarde *La Jeune Parque*, la pensée en importe tellement que le poème tient d'elle, entre autres choses, son originalité et son rayonnement.

Ce chapitre que je prends ici à partie est le seul qui apparaisse arbitraire, mais il est important. Partout ailleurs, l'objectivité du commentateur est manifeste sans qu'elle ressemble le moins du monde à je ne sais quel amorphisme avec lequel on la confond parfois. Elle a juste cette dose de partialité qui colore et anime ce qui, sans elle, eût paru trop didactique.

A cette scrupuleuse objectivité, le chapitre des *Choses Vagues* mis à part, se rattache un autre mérite du livre, c'est sa volonté de ne pas

systematiser, sa volonté de respecter la discontinuité et les apparentes contradictions de la pensée de Valéry, voire les volte-face où elle a l'air de se renier et où elle ne fait, en définitive, que s'éprouver. Il n'est pas supportable, en effet, de voir raidir et figer les mouvements d'une pensée qui s'est voulue au niveau de l'expérience et des constatations personnelles, pour les enfermer dans un système qu'elles crèvent d'ailleurs de toutes parts. Tandis qu'on peut tenir peut-être pour légitime de faire, en place du poète, une juxtaposition et une coordination que le temps ne lui a pas laissé faire, afin qu'apparaisse cette esthétique à la fois « proclamée et infuse », pour reprendre les épithètes de Jean Hytier, qui tentait, sinon d'éliminer, du moins de diminuer la part obscure et hasardeuse de l'inspiration.

Pour la dégager, cette esthétique, on s'aperçoit que l'auteur possède non seulement une lecture complète et méditée de l'œuvre de Valéry, mais encore une information très étendue qu'il a mise au point et à jour. Bien qu'il n'y ait aucune référence (cela devient une mode en France), on reconnaît, au passage, les gloses anciennes ou récentes qui ne sont pas sans avoir influencé ses propres opinions.

Je voudrais signaler encore l'excellence de certaines pages comme celles qui commencent le chapitre *Obscurité et Poésie* qui constituent une justification indirecte de l'exégèse, comme celles, originales, judicieuses et pertinentes, du chapitre *Inspiration et Travail* qui ne se contentent pas de commenter les citations qu'elles lient ; elles sont encore, quant à la critique esthétique, pleines de suggestions que leur formulation met en relief, quoique dans une certaine mesure, elles soient contraires à la façon de voir de Valéry, ce que l'auteur reconnaît d'ailleurs ; comme celles enfin qui forment les deux derniers chapitres (*La Théorie des Effets*), remarquable exposé qui, à lui seul, mériterait de susciter la plus fructueuse des polémiques.

Ainsi, pour le dédale d'une esthétique éparpillée partout dans une œuvre en prose abondante, le livre de M. Jean Hytier est un guide utile. C'est un bon guide qui laisse parler les merveilles qu'il montre. Un guide averti qui en indique, s'il le faut et de la manière qu'il faut, les connexions proches ou lointaines. Un guide qui ne laisse pas, dans ses sévères fonctions, au moment du départ, de s'émouvoir devant tout l'inconnu qui reste à découvrir chez un poète dont il répète, en conclusion, la pensée la plus rare et la plus nue : « L'âme bien seule avec elle-même, et qui se parle, de temps à autre »...

E. NOULET.

Chronique.

Hommage à Hubert Krains

A l'initiative de l'Association des Écrivains Belges, dont il fut le président, a été commémoré, lundi 10 mai 1954, le vingtième anniversaire de la mort d'Hubert Krains. Le matin, une cérémonie se déroula au Parc Josaphat devant le monument élevé au souvenir de l'auteur du « Pain Noir ». M. Luc Hommel, Secrétaire perpétuel, y prit la parole au nom de notre Académie. Le soir du même jour, à la maison Camille Lemonnier, eut lieu une séance d'hommage au cours de laquelle on entendit notamment nos confrères Henri Davignon et Henri Liebrecht.

Allocution de M. Luc Hommel Secrétaire perpétuel

J'ai l'honneur d'apporter à cette commémoration Hubert Krains l'hommage de l'Académie de langue et de littérature françaises.

Hubert Krains fut parmi les quatorze écrivains désignés par le roi Albert pour faire partie de droit de notre Compagnie, au moment de sa fondation.

Encore ce rappel du titre d'académicien serait-il vain si l'on ne pouvait y accrocher le souvenir d'un véritable écrivain.

Hubert Krains — il l'a avoué un jour — se faisait de la littérature une religion. Il la pratiquait avec la gravité, l'ascétisme que requiert toute religion. Il convient en tout premier lieu de mettre l'accent sur une telle conception, aujourd'hui surtout que la littérature est trop souvent le fait d'un amateurisme facile.

L'auteur du « Pain noir » appartient à l'époque héroïque de notre littérature, celle de la *Jeune Belgique*, lorsque Max Waller réussissait à tirer de sa *Flûte à Siebel* des sons suffisamment aigus pour réveiller

notre pays de sa béotienne somnolence. Si avec d'autres, et à la suite notamment de Georges Eeckoud — cette autre grande ombre de ce parc Josaphat — Hubert Krains finit par se séparer du groupe, c'est par réaction contre une formule d'art — *l'Art pour l'Art* — qui leur paraissait quelque peu artificielle et à laquelle ils entendaient substituer la formule de *l'Art social*, dont Edmond Picard se fit le théoricien.

Mais *art social*, dans l'esprit de Krains et de ses amis, ne signifiait nullement *art populaire*, pas plus qu'il ne comportait une intention de prosélytisme. On ne peut dire non plus d'eux qu'ils se référaient à l'école naturaliste. Ce à quoi ils tendaient, c'était à donner à leur littérature un caractère humain, une résonance humaine, à créer des types d'humanité.

Tel est le sens profond, me paraît-il, de l'œuvre romanesque d'Hubert Krains. Ces types d'humanité, c'est tout naturellement dans sa Hesbaye natale qu'il les a trouvés. Non qu'il s'attache spécialement à leurs particularismes raciques ni au pittoresque de leurs mœurs. Ce qui le retient avant tout en eux, c'est leur potentiel humain. Partant de là on ne peut donc dire d'Hubert Krains qu'il est un écrivain régionaliste, avec le petit discrédit qui s'attache à ce genre de littérature.

C'est aussi que l'on perçoit dans l'œuvre de Krains la sensibilité même de l'auteur. Cette sensibilité qui s'était formée tandis que vers l'âge de dix-sept ans le futur conteur de « Figures du Pays », qui venait d'être nommé aide-télégraphiste, suivait, matin et soir, le chemin qui le conduisait de son village de Waleffes à la gare de Fallais, emportant, j'imagine, dans son sac à dépêches, le dernier roman de Maupassant.

Ceux qui connaissaient Krains, son aménité, sa douceur, sa modestie, se sont parfois étonnés de la rudesse des personnages qu'il mettait en scène et de la grossièreté des mœurs qu'il décrivait. Pouvait-on voir là l'indice d'un pessimisme congénital ? N'était-ce pas plutôt l'envers d'une sensibilité extrêmement délicate ? Notre confrère Charles Bernard, qui lui a succédé à l'Académie, a écrit joliment, à ce sujet, qu'au fond de chacun des livres de Krains on retrouve toujours « quelques gouttes du sang du pélican ».

En dépit de certaines apparences, l'œuvre d'Hubert Krains n'a rien de morbide, elle a au contraire quelque chose de sain, quelque chose de la santé de la terre. De ce point de vue, il y a lieu de considérer l'auteur du « Pain Noir » comme l'un de nos écrivains classiques.

Classique, il l'est également par son style, par la précision de sa langue, « par l'adaptation exacte de l'expression à l'idée, de la forme

au fond ». Exemple à mettre en regard du laisser-aller du langage littéraire actuel.

... On sait qu'Hubert Krains — autre facette de sa sensibilité — avait un amour quasi immodéré pour les oiseaux, et qu'il était notamment un des habitués de la foire aux oiseaux qui se tenait, le dimanche sur la Grand'Place de Bruxelles.

C'est, je veux le croire, par un sentiment infiniment délicat qu'on a tenu à placer sa statue, ici, dans ce beau parc, où l'ancien petit télégraphiste devenu, un jour, Directeur Général des Postes, peut, désormais, du matin au soir, écouter chanter les oiseaux.

Discours de M. Henri Davignon

En acceptant de participer officiellement, à l'occasion du vingtième anniversaire de sa mort tragique, à la célébration de Hubert Krains, l'Académie s'émeut d'un double sentiment, celui de la gratitude et celui de l'admiration. Désigné parmi les quatorze fondateurs de notre Compagnie, l'auteur du *Pain Noir* y incarna d'emblée ce que la Belgique a donné de meilleur dans le domaine de la prose romanesque. Entre les derniers tenants du Parnasse de la Jeune Belgique et les novateurs survivants du Symbolisme, ce conteur wallon offrait par sa personne et par son œuvre l'image du réalisme, mais d'un réalisme dont la sobriété et la perfection demeuraient soutenues par une secrète idéalisme. Aussi, malgré son horreur de l'emphase, prit-il sa mission comme un sacerdoce. Aucun avantage extérieur ne valait pour lui le sentiment de servir la langue française et l'art de conter des histoires empreintes de véritable humanité. Assidu aux séances, rare dans ses interventions, difficile dans les jurys, il demeurait pour le recrutement de ses collègues aussi exigeant qu'impartial.

Ennemi des chapelles, exempt de l'entraînement par l'actualité, il voyait dans le culte de la langue littéraire la satisfaction d'une discipline et celle du patriotisme indépendant. Je crois que son long séjour en Suisse, comme secrétaire général de l'Union postale universelle, avait favorisé sa prédilection native pour le terroir hesbignon. Il l'a mieux aimé et plus sûrement servi en emportant avec lui les personnages qu'il y avait connus et avec lesquels il restait à l'unisson. Il a fait d'eux, à distance, des portraits plus exacts que s'il avait continué d'en fréquenter les modèles au sein d'une vie moins détachée,

dans un milieu différent. Surtout il a cru davantage à leur réalité et il a pu, à l'aide de récits courts et ramassés, où l'humanité se révèle sans préparations excessives, en laisser des images impérissables.

Ce que le dépaysement suisse a fait pour son art de conteur, l'Académie l'a assuré à ses dons critiques. Ayant toujours accepté les tâches qu'elle lui confia — et que certains qualifient de corvée : notices, rapports, évocations synthétiques —, Hubert Krains s'est révélé chez nous un essayiste de grande classe. Ses *Portraits d'Écrivains* valent son œuvre romanesque, et l'expliquent en partie : même sobriété, même exactitude, même émotion secrète.

Vous me permettez, donc, Mesdames et Messieurs, de vous exposer moi-même par le souvenir comment notre confrère nous est apparu et continue de nous apparaître. Son immortalité n'est pas une fiction protocolaire. La mort brusque nous a laissé son visage intact, son comportement immuable et son œuvre toujours vivante.

* * *

Le profil d'Hubert Krains était sec, dépouillé comme une glèbe sans arbre et sans eau. Une brève flamme l'illuminait à intervalles réguliers. Il fallait en surprendre l'éclair et en sentir descendre sur l'âme la coulée brûlante. Humble fils de terrien sans terres, ce villageois tira de l'école ce qu'elle peut donner. Entré dans une grande administration de l'État, il y prit le goût de s'élever et de compléter ses connaissances. Sensible à la camaraderie de l'esprit, il se lia sans vergogne à des poètes et à des essayistes dont la turbulence l'amusa et parmi lesquels il conserva sa personnalité. Il lit beaucoup, observe tout et commence à publier. Rapide passage au groupe de la Jeune Belgique, refus de participer aux ostracismes, ralliement aux initiatives dissidentes. Liaison avec un styliste de qualité, Eugène Demolder, dont l'amitié facilitera l'expansion d'un talent mûrissant. L'admiration pour l'artiste est évidente, l'indulgence pour l'homme de lettres assurée. Ainsi s'explique en partie une émulation dans laquelle un esprit aussi pondéré s'échauffera au contact de l'imagination créatrice. Je ne crois pas qu'Hubert Krains ait jamais beaucoup cru à l'enthousiasme possible du lecteur. Cependant lui-même a pénétré avec une sorte de vibration intime dans les talents les plus opposés au sien. Aucun ne passa inaperçu. Lui-même, malgré sa discrétion, a pris place parmi eux et s'est enveloppé de la même lumière attendrie. Cette place, il n'est pas près de la perdre.

Que lui a-t-il manqué pour y jouer un rôle plus actif ? Peut-être des qualités physiques, une stature, un son de voix, une expansion naturelle aptes à attirer la foule. Peut-être aussi une descendance, des enfants sur lesquels faire rayonner son besoin d'affection.

* * *

Hubert Krains conteur ne doit rien à ses devanciers belges. Ni à Charles De Coster, ni à Lemonnier, ni à Edmond Picard, ni à Eekhoud. Sa souplesse d'écrivain le rapproche de Demolder, sa sensibilité de Pirmez. Il a certainement aimé Fernand Severin. Leur parenté d'âme est évidente. Souvent, en observant parmi nous ce confrère silencieux — et il fallait un appel direct pour l'émouvoir et alors d'une assez vive passion — j'ai pensé que, s'il paraissait isolé, il n'était jamais vraiment seul, satisfait d'une compagnie invisible, celle de plusieurs personnages, ceux qu'on peut rapprocher de leur créateur.

Deux volumes d'Hubert Krains sont qualifiés de romans, mais tous reflètent l'art du nouvelliste. Laissant tomber les préparations, il nous mêle d'emblée à la crise d'une vie. *Figures du Pays* contient cinq nouvelles, parmi lesquelles trois atteignent la maîtrise. Vous les avez tous lus et vous vous en rappelez au moins les titres : *Le Phosphate*, *L'Œillet rouge* et *Cornélie*. Dans le silence de Krains et autour de sa solitude on devinait facilement ces amis de toujours, brusquement séparés par la découverte de l'engrais chimique dans le champ de l'un et non de l'autre. A la boutonnière du fonctionnaire modèle la rosette se voyait substituer, dans le demi-jour de nos samedis après-midi, l'éclat plus vif et le parfum subtil, la tache sanglante de la fleur que le commis de la gare observe au veston de son chef et qu'il retrouvera tout à l'heure au corsage de sa femme, obsédante et provocante au point de lui inspirer le goût de la mort. Le profil aux yeux plissés se penchait aussi vers une autre ombre plus pathétique encore, la pauvre Cornélie, revenue malade après des couches tragiques et que son premier amant Charles ne veut plus retrouver dans sa déchéance physique. Sur les lèvres du taiseux courent à présent des phrases, montées du cœur, celles par lesquelles il a conclu le conte désespéré : « Le ciel était d'un bleu tendre ; le soleil luisait ; la terre fumait. C'était une de ces journées harmonieuses, où l'on se sent léger, heureux et gai ; une de ces journées où les chansons fleurissent naturellement sur les lèvres. L'âme wallonne s'exhalait en mille refrains qui montaient comme des hymnes dans l'espace sonore ».

En ces moments d'euphorie géorgique l'âme de notre confrère pa-

raissait proche de Virgile. Pourtant *Le Pain Noir* et *Au cœur des blés*, ses deux romans, n'ont rien d'une églogue. Peut-être, s'il avait fait ses humanités, Krains eût-il pu réaliser une œuvre plus classique. En ne dépassant guère cent pages, il a tout de même réussi les deux fois, sans évoquer l'histoire complète d'une famille, d'une société, d'une vie, à donner au lecteur la plénitude de ce qu'il chercha lui-même en lui et en des êtres fraternels, une image, une scène où vibre la vérité d'un être à son paroxysme.

Souvenons-nous de Jean Leduc poursuivi par la fatalité. L'auberge qu'il tenait a perdu sa clientèle le jour où le chemin de fer s'est détourné du tracé de la route au bord de laquelle elle se trouvait. Devenu simple journalier, déserté par son fils que la ville attire, il a tout perdu et il s'abandonne au pessimisme que Krains avait en lui et qu'il dissimulait sous sa réserve naturelle. Mais Céline en est la contrepartie et Krains lui a donné toute sa tendresse. Séduite, abandonnée, elle ne perd pas cœur. Thérèse Leduc, qui la vaut bien, n'a renoncé à l'espoir qu'en perdant la raison. Et c'est quand elle est emmenée à l'asile que Jean Leduc, enfin, s'abandonne. Chose admirable, ce sombre récit n'est pas déprimant. Aucun parti pris de naturalisme ne le dépare. Une pitié souveraine en soulève comme un ferment la pâte surnaturelle.

Trente ans après, Hubert Krains donnait son *Au Cœur des blés*. Fruit de ses longues fréquentations littéraires et de l'apaisement venu. Simple peinture d'un clan campagnard. Ici le détail l'emporte, sûrement choisi, conforme aux préférences personnelles de l'auteur. Ne nous défendons pas d'y voir l'élan de son propre cœur. On le reconnaît chez cette Lalie. Dans sa jeunesse elle a été responsable du suicide d'un homme, refusé par elle pour insuffisance de richesse. Elle n'est pas arrivée à se consoler d'avoir interrompu le cours d'une vie. Krains nous la montre dans sa vieillesse : « Elle marchait », dit-il, « écrasée par son fardeau, un cœur très lourd qu'elle porterait jusqu'à la fin de sa vie ».

Comme se justifie, n'est-ce pas, le titre placé sur la couverture du livre : *Mes Amis!* Suite de tableautins où se répand une verve narquoise, indulgente, incroyablement experte à tirer parti du détail typique. Elle est toute entière dans le plissement des yeux de Krains. On pouvait l'observer s'il regardait au loin, mais mieux encore quand, la séance académique devenant longue, il avait allumé sa pipe. Il en tirait de petits coups, obstinément, parfois farouchement.

Pessimisme, oui. Attendrissement aussi. L'ironie est souvent l'équivalent d'une ancienne pitié. Et tous deux demeurent compatibles

avec une foi profonde. Hubert Krains a toujours cru à la terre, et par la nature à l'exaltation des âmes. Il a manqué à l'Académie de lui avoir offert une grande occasion d'exprimer fortement sa foi. L'aurait-il acceptée ? Qu'aurait-il pu dire de plus éloquent que son œuvre ? Elle déborde d'amour.

Et vingt ans après sa mort elle est là, étroitement unie au souvenir de l'homme pour attester devant nous et devant la postérité la valeur de l'écrivain.

Henri DAVIGNON.

Après le discours de M. Henri Davignon, M. Henri Liebrecht trace un émouvant portrait d'Hubert Krains. L'orateur ne s'étant servi que de notes, nous sommes très au regret de ne pouvoir publier le texte de ce discours.

Commémoration Georges Eekhoud

A l'occasion du centenaire de la naissance de Georges Eekhoud (27 mai 1854-27 mai 1954), l'Académie, par la voix de M^{me} Marie Gevers et de M. Gustave Vanwelkenhuyzen a tenu, au cours d'une émission radiophonique à rendre hommage à l'auteur des Kermesses flamandes.

Allocution de Mme Marie Gevers

Georges Eekhoud naquit à Anvers, en 1854. Il avait donc neuf ans quand la libération de l'Escaut mit en effervescence les initiatives et les entreprises hardies, ainsi que l'inévitable esprit de lucre des grands ports de mer. Resté orphelin tout jeune, Georges Eekhoud eut comme tuteur son oncle maternel, fondateur d'une importante industrie anversoise. Grand bourgeois, l'écrivain nous le dépeint dans *La Nouvelle Carthage* sous les traits de M. Dobouzier, cousin et tuteur du héros. Il avait les vertus et les défauts des personnalités de sa caste et de son temps. Droiture, économie, inflexibilité, respect des richesses, conformisme, incompréhension sociale, autoritarisme

familial. L'orphelin sentait que son père avait été méprisé pour son manque d'argent. Il en fut humilié, il fut vite en rébellion contre son milieu. On sent de la bravade dans les outrances qui gâtent souvent un réel talent, mais on sent aussi un cœur ulcéré. Dans *La Nouvelle Carthage*, la scène de la remise des comptes de tutelle, que l'écrivain a su garder sobre, est fort émouvante. Le tuteur a minutieusement rempli ses obligations financières, et se croit ainsi quitte de tout autre devoir envers son pupille. Le jeune homme lui, de toute son âme, plutôt que l'argent qu'on lui remet, aspire à un soutien moral, à une amitié.

On a trop souvent voulu que Georges Eekhoud ne soit qu'un reflet de Lemonnier, un élève de Cladel, or, il posséda des dons bien personnels dans sa passion de justice et son ton rageur. En réalité, il ne doit aux deux écrivains qu'il admirait, que les défauts d'une langue trop rocailleuse.

Il eut trois grands amours, trois enthousiasmes, qui ne cesseront pas de toucher ceux qui se penchent sur son œuvre : sa ville natale, le peuple grouillant des quartiers du Port, la Campine avec ses habitants rudes et frustes.

Nous en retrouvons l'expression dans tous ses ouvrages, mais trois d'entre eux nous semblent particulièrement significatifs à cet égard : *La Nouvelle Carthage*, *Les Libertins d'Anvers*, et le *Terroir Incarné* dernier livre d'Eekhoud. Qui donc, dans la famille de son tuteur, lui donna ainsi l'amour des humbles, lui ouvrit les yeux sur les injustices sociales ? On le devine vite : C'est *Siska*, la servante à laquelle le petit Laurent de *La Nouvelle Carthage* fut confié, et qu'il retrouve plus tard au quartier des marins, avec son mari Tilbak.

Le Terroir incarné nous parle aussi de cette servante : « Après la mort de ma mère — dit Eekhoud — lorsque je demeurais seul avec cette humble femme, le soir, en l'absence de mon père, elle me racontait les légendes de sa province... » et plus loin : « Ma bonne me lisait aussi les « Veillées flamandes » et autres récits du bon Conscience, qui se passent en Campine ». Dans le même ouvrage, l'écrivain nous confie que le nom d'un village le trouble étrangement : Varlonysse, nom ruisselant, berceur, ensorcelant de source qui sourd, de musique en sourdine ». La description du site nous révèle aussitôt le nom véritable du village : « Zoersel ». On se demande pourquoi, si ce n'est pas la pudeur d'un sentiment trop vif, pourquoi l'écrivain a voulu dissimuler ce nom vraiment si doux. *Siska* venait-elle de Zoersel ? En tous cas, l'empreinte campinoise fut puissante. A Eekhoud vieillissant, lorsqu'il écrivit *Le Terroir incarné*, il suffit d'un nom de famille campinois : « Boordenagels », pour l'émouvoir extraordinairement.

A l'époque de l'enfance d'Eekhoud, le souvenir n'était certes pas éteint, en Campine, de la terrible famine de 1845. La maladie des pommes de terre, suivie de la rouille du seigle y avait fait des milliers de victimes. De telles histoires ont dû bercer le petit Eekhoud, puis foisonner dans sa mémoire, au cours de ses longues années de pensionnat.

Ainsi devait-il se trouver prêt, lorsqu'il rentra dans la famille de sa mère, à prendre violemment le parti des ouvriers de la fabrique de son oncle. Ses premières œuvres, le réalisme des sujets, la crudité de l'expression déplurent à sa parenté. La rupture fut complète après la publication de *La Nouvelle Carthage*, où l'on reconnaissait aisément le modèle des personnages.

Mais comment Eekhoud allait-il s'y prendre, voulant célébrer sa ville natale, pour allier l'amour qu'elle lui inspirait et l'esprit de lutte, de revendication et de colère qui l'animait ? Il trouve un grand sujet. Il écrira *Les Libertins d'Anvers*. Dans cet ouvrage, il racontera successivement les révoltes, émeutes et hérésies du petit peuple d'Anvers. Sans doute est-ce de tous les ouvrages d'Eekhoud, celui qui intéressera le plus le lecteur actuel. Il commence par l'histoire de Brabo qui tua le géant Druon Antigon, et il termine par Loïc Puystinck, chef de l'hérésie folle et passagère des *Libertins*. Pour composer ce livre, Eekhoud s'est adressé aux chroniques anciennes et aux livres d'histoire locaux, mais aussi aux traditions populaires dont il put certes, à cette époque, recueillir des bribes chez ses amis du quartier des bateliers.

Toujours, éperdument, l'écrivain prend le parti des opprimés contre les puissants. A travers un style qui gêne souvent le lecteur, et paraît démodé, l'amour, la pitié et la nostalgie de la joie transparaissent. C'est pourquoi il ne faut pas oublier Georges Eekhoud.

Allocution de M. Gustave Vanwelkenhuyzen

Georges Eekhoud et Camille Lemonnier furent sans conteste les deux meilleurs romanciers de l'époque de la *Jeune Belgique*, époque qui fut aussi en nos provinces l'âge d'or de la littérature régionaliste. A cette dernière on a reproché parfois — et non sans raison, il faut le reconnaître — sa recherche excessive d'un pittoresque strictement local, son action trop statique, voire l'absence d'action, son manque de psychologie et d'intérêt humain. Ces griefs n'atteignent pas l'auteur de *Kees Doorik* et de *La Nouvelle Carthage*. Son œuvre, disons-le tout de suite, est trop sincère et trop personnelle pour avoir

été conçue selon les recettes passagères d'un genre, capable au surplus — on l'a bien vu depuis — de se renouveler.

Le naturalisme, en revanche, influença l'écrivain dès ses débuts, mais grâce à une fortuite concordance, l'esthétique et les procédés à la mode, loin de contrarier ses tendances propres, l'aidèrent à les exprimer et à fixer dans une forme qu'il adoptait sans contrainte les aspects les plus hardis de sa pensée. La stricte réalité ne peut d'ailleurs satisfaire l'écrivain. Les héros qu'il campe dans ses livres sont plus vivants, plus vibrants, plus passionnés que les types vrais qui leur ont servi de modèles. Quelquefois même, malgré leur allure très réaliste, ils ne sont que fiction. Amoureusement l'écrivain les a pétris et façonnés dans son esprit à l'image de ^{l'}gueux idéaux, entrevus ou rêvés.

La marque de l'époque apparaît encore chez Eekhoud dans certain goût pour le vocable rare et le néologisme. Bien d'autres, à l'exemple de Lemonnier, abusèrent des mots nouveaux. L'écriture artiste des Goncourt, le style flamboyant d'un Cladel devaient immanquablement séduire de jeunes écrivains préoccupés non sans raison de se forger une langue littéraire. Mais si cette langue, chez l'auteur des *Kermesses*, trahit parfois l'effort et sent la recherche, elle possède chez l'écrivain devenu maître de sa plume, une force expressive et un pouvoir d'évocation singuliers. Le rythme lourd et heurté du parler flamand, ses sons rocailleux s'y entendent, comme dans le vers de Verhaeren. Cette rudesse, à laquelle le style d'Eekhoud doit pour une part sa saveur, ne l'empêche pas d'être nuancé, raffiné, sensible, propre plus particulièrement à rendre la couleur, les formes et le mouvement.

L'unité de l'œuvre, sa densité, sa valeur humaine et son pathétique tiennent à la sincérité de l'écrivain, à la constance et à ^{l'}intégrité de ses dilections. Au souci d'art aussi dont il ne cessa de témoigner. Eekhoud ne traita d'autres thèmes, n'anima d'autres héros que ceux qu'il s'était dès l'abord choisis. Depuis les essais poétiques de ses années d'apprentissage jusqu'aux derniers écrits, il n'a pas ^{l'}dévié.

Mais de tous les livres d'Eekhoud, *Mes Communions* et *L'Autre Vue* sont peut-être ceux où il a le mieux et le plus complètement exprimé ses constantes et parfois étranges sympathies pour les va-nu-pieds et les souffre-douleur. Non content de se pencher sur la misère des humbles, il a, dans ces pages, répandu sa chaude et généreuse affection sur tous les parias et tous les incompris de la société. La religion de la souffrance humaine que le roman russe avait mise à la mode, les idées humanitaires et les programmes de réforme sociale dont reten-

tissait l'air du temps, n'ont fait qu'affermir le propos, plus artistique à coup sûr que politique, de l'écrivain. Par haine de l'hypocrite vertu bourgeoise et du solide égoïsme des gens dits « comme il faut », mais plus encore par l'instinctif besoin d'ouvrir plus largement son cœur à la pitié, il s'est mis à exalter sans mesure tous les êtres d'exception, tous les prédestinés, tous les réfractaires. Des vagabonds, des ruffians, des escarpes et des condamnés à mort, il ne s'est pas contenté de célébrer le galbe harmonieux ou les hardes de velours fauve. Leurs exploits et leurs plaisirs, leurs haines et leurs amours, également violents, lui paraissent, en leur franchise et leur rudesse, digne d'être magnifiés. De *Kees Doorik*, son premier roman, au *Terroir incarné*, dans toutes les pages sorties de sa plume vibre la même pitié et gronde la même révolte. Partout aussi s'expriment le même amour nostalgique que le Poldérien exilé à Bruxelles a voué à sa terre, le même appétit de déchéance dont son adolescence incomprise déjà s'était grisée.

Réaliste et bientôt rallié au naturalisme, Eekhoud ne s'est pas contenté d'évoquer le monde extérieur et l'apparence des choses : il sait encore déceler et rendre les mystérieux effluves qui créent une ambiance ou donnent une âme au paysage. S'il caresse volontiers du regard l'harmonieuse musculature d'un rustre ou le buste arrondi d'une fille de ferme, il n'en excelle pas moins à découvrir sous la rude écorce et mettre à nu un cœur qui exulte ou qui souffre.

Romancier régionaliste, certes, l'auteur des *Kermesses* et de *La Nouvelle Carthage* mérite d'être ainsi appelé. Mais par delà la contrée, par delà l'habitant qu'il décrit, un plus vaste horizon, des personnages moins particuliers aisément se découvrent. Êtres de chair et de nerfs, ses héros aiment et souffrent comme des hommes de tous les pays et de tous les temps.

Commémoration Charles De Coster

Allocution prononcée le 15 mai 1954 à la Tribune radiophonique des Écrivains de Belgique, par M. Gustave Vanwelkenhuyzen, membre de l'Académie à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de la mort de Charles De Coster.

Le 7 mai 1879 — il y a donc eu, ces jours-ci, soixante-quinze ans — mourait à Ixelles, à peu près inconnu, l'un de nos plus remarquables prosateurs de langue française : Charles De Coster. Sans doute convient-il de ne pas laisser passer cet anniversaire sans évoquer la curieuse et touchante figure de celui qui écrivit la *Légende d'Ulenspiegel*.

L'un des rares amis qui suivirent son convoi funèbre, le dessinateur et aquafortiste Félicien Rops, avait deux fois raison quand il disait que De Coster était mort « d'une maladie de foie et de ses non-réussites littéraires ». Ses compatriotes l'avaient, en effet, à peu près ignoré et, malgré l'hommage de Camille Lemonnier et de la Jeune Belgique, persévéraient dans leur ignorance durant quelque dix ou vingt ans. Aujourd'hui De Coster, qui disait avec une confiance vraiment admirable qu'il était de « ceux qui savent attendre », recueille la gloire à laquelle il a droit. Son nom est universellement connu et son œuvre, traduite dans toutes les langues d'Europe, est lue et appréciée, non seulement dans son pays — ce qui n'est pas le moins surprenant —, mais en France et partout à l'étranger.

On peut affirmer de la vie de Charles De Coster qu'elle fut — presque sans rémission — une vie pénible, besogneuse et obscure. Fils d'un père flamand et d'une mère wallonne, il réalise, comme Edmond Picard et quelques autres, le type parfait, si l'on peut dire, de l'écrivain proprement belge, sa double ascendance lui valant, en effet, de réunir en lui les traits et les caractères de l'un et l'autre peuple. Écrite en français, en un français archaïque très étudié — « du Rabelais bien réussi », selon Émile Deschanel —, sa *Légende* est, pour une large part, flamande par son sujet, ses personnages, son cadre et son esprit.

Né à Munich en 1827, De Coster vint en Belgique avec ses parents, alors qu'il était âgé de six ans. Il fit ses humanités à Bruxelles, puis s'inscrivit à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Libre. Après cinq années, il y obtint le grade de candidat ès lettres et arrêta là ses études. C'est qu'il avait, dans l'intervalle, découvert sa vraie voie et décidé de se vouer à la littérature. Entreprise bien téméraire dans la Belgique d'alors, plus encore que dans celle d'aujourd'hui, mais entreprise à laquelle il devait demeurer fidèle jusqu'au bout.

Avec quelques amis — il y avait parmi eux de jeunes écrivains, des peintres et des musiciens — De Coster avait fondé un cénacle qui s'appelait la Société des Joyeux. C'est au journal manuscrit de ce groupe que De Coster confia ses premiers essais. Il collabore bientôt à un vrai périodique, la *Revue Trimestrielle*, et, un peu plus tard, à l'*Uylenspiegel*, fondé et illustré par Rops. C'est dans l'*Uylenspiegel*

que paraîtront les premières *Légendes flamandes* et les premiers *Contes brabançons* de l'écrivain.

Dès cette époque aussi, et à la demande de ses amis, De Coster a décidé de raconter les aventures de leur patron, cet Ulenspiegel dont la légende, d'origine bas-allemande, était populaire dans plusieurs pays d'Europe.

Une grande passion avait, dans l'intervalle, exalté, puis douloureusement meurtri l'écrivain. Ce fut, en vérité, une liaison orageuse, pleine de malentendus, Élixa se révélant inapte à comprendre l'âme ombrageuse et sensible de son ami. De Coster pourtant ne devait jamais oublier la jeune fille. Il la fit revivre, mais idéalisée, dans le personnage de Nele, l'héroïne de son œuvre.

C'est à cette œuvre qu'il va désormais se consacrer tout entier. Il acceptera pour elle de vivre dans la gêne et, pour subvenir à ses besoins, remplira les plus modestes emplois. En 1867, après dix ans de labeur et de privations, il voit enfin paraître chez Lacroix, l'éditeur bruxellois des *Misérables*, de Victor Hugo, son œuvre maîtresse : *La Légende d'Ulenspiegel*. Il devait mourir à Ixelles, douze ans plus tard, âgé de cinquante-deux ans.

Ce timide et ce modeste fut — nul ne le conteste plus aujourd'hui — un grand artiste et un remarquable écrivain. La vaste fresque épique que forment « les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel » a été, peut-on dire, la première œuvre belge digne de porter au loin, comme elle le fit, la renommée de nos lettres françaises.

Commémoration Paul Hazard

A l'occasion du 10^{me} anniversaire de ma mort du grand humaniste Paul Hazard, diverses cérémonies ont eu lieu à Lille, le 19 mai 1954, à l'initiative du Comité Flamand de France présidé par Mgr. Detrez. L'Université avait accordé son patronage à ces manifestations ; elle y était représentée par M. le Recteur Souriau, M. Jacob, Doyen de la Faculté des Lettres, et par de nombreux professeurs.

Un hommage fut rendu au maître dans le grand auditoire de

l'Université, où M. Jean Thomas, Directeur-adjoint de l'UNESCO, évoqua la vie et l'œuvre du maître disparu.

M^{me} Paul Hazard, M. René Hazard de l'Académie de Médecine et plusieurs autres membres de la famille de l'écrivain honoraient de leur présence cette fervente commémoration. M. Edmond Vandercammen y représentait l'Académie royale de langue et de littérature françaises et prononça l'allocution suivante :

Je remercie le Comité organisateur d'avoir invité l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique à s'associer à l'hommage rendu à la mémoire du parfait humaniste Paul Hazard, illustre enfant des plaines flamandes, mais aussi grand Français et grand Européen. Comme Érasme qu'il aimait, cet homme du Nord était épris de clarté latine. Par son intelligence toujours alertée, par sa fidélité à l'harmonie et à l'équilibre, il avait mérité le titre d'Ambassadeur de la pensée française ; par sa compréhension profonde des êtres et des choses, il était chez lui sous toutes les latitudes. Pour Paul Hazard, l'intelligence n'était d'ailleurs qu'un moyen de communier avec le monde à travers l'histoire aussi bien qu'à travers les âmes. Sa science l'avait porté très haut, mais il ne lui demandait rien d'autre que de l'éclairer sur les destinées de l'humanité. C'était singulièrement la science de l'amour, celle dont notre siècle a un si pressant besoin pour préserver l'esprit des menaces qui l'entourent de toutes parts.

Comment mon pays n'aurait-il pas compris cet humanisme-là ? Comment n'y aurait-il pas puisé des raisons d'espérer pendant qu'avec la France il attendait, dans les ténèbres, les premiers signes d'une aube salvatrice ? Et puis, combien de confrères belges n'ont-ils pas profité de l'enseignement du maître ? Ceux-là et maints professeurs de la Compagnie que j'ai l'honneur de représenter aujourd'hui auraient exprimé, s'il leur avait été donné d'être ici, toutes les raisons de leur admiration pour le savant universitaire. Entre l'éclat dont brille l'œuvre du disparu et celui dont se revêtent les paroles prononcées en ces lieux par d'éminentes personnalités, ma voix de poète ne peut avoir d'autre dessein que celui d'apporter à la France une nouvelle preuve d'amitié et de reconnaissance. Laissez-moi vous dire, Mesdames, Messieurs, que les écrivains de Belgique et particulièrement l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises partagent votre ferveur ; leur dette envers l'auteur de *La pensée européenne* se confond

avec la vôtre. Oui, ce proche voisin, ce fils de Nordpeene leur était cher et ils le connaissaient bien.

Rappelons-nous ce que Pie XII écrivait à Madame Goyau, au lendemain de la mort de son mari : « Cette âme de lumière... laisse après soi un profond et bienfaisant sillage ». Le souvenir de Paul Hazard ne peut cesser de tracer pareil sillage et nous sommes trop près de vous pour n'en point distinguer les frémissants reflets.

L'Exposition Maurice Maeterlinck à Gand (Musée Arnold van der Haeghen)

M. Constant Burniaux a représenté l'Académie, le 8 mai 1954, à l'ouverture solennelle de l'exposition organisée par l'Administration communale avec le concours de la Fondation Maurice Maeterlinck et grâce au dévouement de M. Robert van Nuffel. Cette exposition offrait aux visiteurs : des portraits ; des photographies ; des traductions ; des manuscrits inédits ; des agendas ayant appartenu au poète ; toutes les lettres qu'il écrivit à Mockel, à Grégoire Le Roy, à Cyriel Buysse et à Doudelet, illustrateur des *Douze Chansons* ; les éditions originales des *Serres chaudes* et de *La princesse Madeleine* ; la toge que revêtit Maeterlinck pour sa prestation de serment d'avocat ; etc.

Plusieurs de ces documents avaient été prêtés. On espère pouvoir les garder un jour et faire de cette Exposition Maeterlinck, organisée à l'occasion du cinquième anniversaire de la mort de l'illustre écrivain, une fondation durable.

* * *

M. Marcel THIRY, directeur en exercice, a représenté l'Académie à la manifestation organisée à Bruxelles à l'occasion du cinquantième anniversaire de la Fondation des Amitiés Françaises.

* * *

L'Académie française, en sa séance du 18 juin dernier, a attribué le prix Rocheron à l'ouvrage de M. Pierre Maes : « Georges Rodenbach » publié par l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

Mémoires.

ÉTIENNE Servais. — <i>Les Sources de « Bug-Jargal »</i> . 1 vol. in-8° de 159 pages	60 frs
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 383 pages	90.—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'Influence du naturalisme français en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 339 pages	150.—
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'Histoire de l'Esthétique française</i> . 1 vol. in-8° de 155 pages	75.—
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 pages	90.—
BRONKART Marthe. — <i>Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin</i> . 1 vol. in-8° de 306 pages	120.—
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges 1881-1898</i> . 1 vol. in-8° de 100 pages	36.—
MICHEL Louis. — <i>Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse</i> . 1 vol. in-8° de 432 pages	120.—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages	60.—
GILSOUL Robert. — <i>La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours</i> . 1 vol. in-8° de 418 pages	75.—
REMACLE Louis. — <i>Le parler de La Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 pages	90.—
SOSSET L.-L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 pages	60.—
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 169 pages	60.—
WILMOTTE Maurice. — <i>Les Origines du Roman en France</i> , 1 vol. in-8° de 263 pages	90.—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 pages	120.—
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement Romantique en Belgique (1815-1850)</i> . 1 vol. in-8° de 423 pages	225.—
BERVOETS Marguerite. — <i>Œuvres d'André Fontainas</i> . 1 vol. in-8° de 238 pages	120.—

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

Collection de l'Académie.

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

Textes anciens.

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

Rééditions.

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

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

Ces ouvrages seront envoyés franco après versement de leur montant au C. C. P. N° 150.119 de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, Palais des Académies, Bruxelles.