

BULLETIN
DE
l'Académie Royale
de Langue et de Littérature
Françaises



BRUXELLES
PALAIS DES ACADÉMIES

SOMMAIRE

Note sur les médecins et la médecine dans le théâtre de Molière (*Communication de M. Robert Vivier, à la séance du 14 mars 1964*) 7

Deux livres sur Saint-John Perse, par M^{me} Emilie NOULET 29

La Chanson dans la Pièce, par M^{me} Marie DELCOURT . . . 47

CHRONIQUE

Séances mensuelles de l'Académie 71

Une démission 72

A propos de la Quinzaine du Bon Langage 73

Sur le monastique 74

Distinctions 76

Hors de Belgique 76

Abonnement au Bulletin trimestriel, un an : 120 frs à verser au C.C.P. N° 150119 de l'Académie.

BULLETIN
DE
L'ACADÉMIE ROYALE
DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES

Tome XLII

Année 1964

BULLETIN
DE
l'Académie Royale
de Langue et de Littérature
Françaises



BRUXELLES
PALAIS DES ACADÉMIES

Note sur les médecins et la médecine dans le théâtre de Molière

(Communication de M. Robert VIVIER,
à la séance du 14 mars 1964)

Il y a toujours avantage, monsieur de La Palisse l'aurait dit, à aborder du point de vue de l'art une question qui concerne un artiste. On ne l'a pas toujours fait dans le cas qui va nous retenir, et Molière a été jugé par des médecins, — Raynaud, Thuillier, Cabanès et bien d'autres —, comme s'il avait été un écrivain scientifique ou un penseur sommé de donner son avis sur la valeur de la médecine en tant que telle. C'était oublier que l'auteur du MÉDECIN MALGRÉ LUI avait lui aussi un métier, lequel était de faire rire. Il l'accomplissait honnêtement du moment qu'il renvoyait le public satisfait après avoir comblé chez lui ce besoin qui, s'il faut en croire le médecin Rabelais, est propre à l'homme. Si l'on veut donc mettre au point d'une façon un peu nuancée la question des médecins et de la médecine dans l'œuvre moliéresque, il ne s'agira pas tellement de chercher ce que l'écrivain pensait de la chose médicale, ni de se demander s'il avait raison ou tort de penser ainsi, que de se rendre compte avant tout de la ressource que lui offraient les personnages de médecins dans son métier de faire rire.

Se placer dans cette perspective c'est déjà absoudre Molière de bien des exagérations, puisque l'exagération est l'un des principaux éléments de l'efficacité comique. N'oublions pas que les pièces où la médecine est en jeu appartiennent au groupe des farces ⁽¹⁾, à l'exception du DON JUAN où la matière n'est

(1) Si le MÉDECIN MALGRÉ LUI porte le sous-titre de « comédie », cela signifie sans doute simplement que la pièce ne contient ni danses ni chants, et l'appellation n'a certes pas la même portée que lorsqu'elle est appliquée au MISANTHROPE, à qui le MÉDECIN succède.

qu'effleurée, et de ce MALADE IMAGINAIRE qui ne cesse d'être farce que dans les scènes où des médecins vrais ou faux ne figurent pas. Certes dans cette œuvre difficile à classer nous avons un *sujet* de comédie sérieuse : une maison à défendre contre l'imposture, comme dans TARTUFFE ou les FEMMES SAVANTES, et il s'y joint ce problème si cher à Molière de la liberté de choix des filles dans le mariage. Au sujet sérieux se rapporte le long affrontement d'opinions entre Bélise et Angélique, et c'est à lui aussi que la conversation entre Argan et son frère doit en partie la gravité, inaccoutumée chez Molière, qu'y prend l'évocation du thème médical. Cependant ce thème lui-même, en tant qu'il est mis en action, n'échappe pas plus ici à la bouffonnerie que dans tout le reste du théâtre de Molière. Le fait qu'à part cette exception qui n'en est pas tout à fait une, ni médecine ni médecins n'apparaissent dans des pièces graves, me paraît au moins aussi remarquable que cet autre fait, la persistante reprise de l'argument depuis le MÉDECIN VOLANT, par quoi l'auteur débute à Paris, jusqu'à la pièce qui, comme on le sait, fut sa dernière. Or ce n'est que dans ses comédies sérieuses que l'on doit chercher des traces de la vue réelle que Molière avait des choses : dans les farces, où sujets et caractères ne sont bâtis que pour amuser, il se soucie peu d'observation exacte et se contente de semer çà et là quelques touches naturelles. Les thèmes comme les personnages des farces lui viennent d'ailleurs d'une tradition déjà longue et, à cause de cela, bien assurée. Le rire au théâtre est pour beaucoup un mécanisme d'habitude, et nous savons bien qu'il suffit qu'une certaine sorte de personnage ait été spécialisé dans le ridicule pour que son entrée seule déclenche les rires par un réflexe conditionné du spectateur : c'était, sur le théâtre français, le cas du médecin et de l'apothicaire. Notons que Molière n'a guère critiqué les médecins sur le ton dont il use par exemple à l'égard des aventuriers dévôts, des snobs, des mondains, des pédants, des usuriers. Même dans le MALADE, l'autoritarisme et la vanité d'un Diafoirus père ou d'un Purgon sont présentés sous une couleur comique plutôt que satirique, et quant au jeune Diafoirus il n'est que le soupirant benêt, repoussoir de l'amoureux préféré, et ce ridicule de théâtre n'est

qu'accidentellement lié à son métier. Tout cela est jeu... La plupart du temps Molière n'attaque pas les médecins, il fait danser pour ses jeux, selon une habitude des tréteaux, des marionnettes qui portent leur habit et parlent plus ou moins leur jargon

On pourrait se demander : pourquoi ces habits et ce jargon étaient-ils depuis longtemps au service du comique ?

Etre médecin, parbleu, n'est pas un vice : c'est un état. Or les vices sont la matière de la comédie sérieuse, tandis que les états et professions étaient traditionnellement en France les têtes de Turc de la scène burlesque. Cette tradition, qui remonte au moyen-âge, a précisément connu avec Molière son suprême épanouissement. Dès le siècle suivant le théâtre de Diderot et de Sedaine reviendra aux conditions, aux métiers, mais ce sera dans un climat de réalisme et de sérieux. Et dans le roman moderne les professions resteront un sujet sérieux parce que nous en avons tous une, alors que dans le parterre devant qui Molière présentait ses pièces, même s'il y avait pas mal de bourgeois c'était encore l'aristocratie qui donnait le ton : pour les traîneurs d'épée, les professions ce n'était que du pittoresque et cela pouvait être drôle.

Molière, donc, joue à coup sûr le jeu comique des médecins, et si par extraordinaire quelqu'un s'en était offusqué il aurait pu répondre, comme il le fait dans l'IMPROMPTU DE VERSAILLES à propos de ses marquis : « Que voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable au théâtre » ? A cette différence près, que les médecins étaient un caractère agréable au théâtre depuis bien plus longtemps. Il en était d'eux, dans le théâtre d'étage modeste, comme des personnes de haut rang au niveau supérieur de la scène : on s'attendait à les y voir ⁽¹⁾. L'auteur du MALADE a lui-même suggéré cette analogie d'emploi, non sans une

(1) « Si, dans ses œuvres de haute tenue, Molière a négligé la peinture des professions et métiers, il vit bien lorsque, dans ses comédies-ballets, il continue les traditions de l'ancienne farce, que cette peinture en faisait partie intégrante... ». (Maurice Pellisson, *Les comédies - ballets de Molière*). Béralde dira, pour excuser l'auteur comique de porter sur la scène les métiers : « Que voulez-vous qu'il y mette, que les diverses professions des hommes » ?

pointe de malice bourgeoise, quand il fait dire à Béralde : « On y met bien tous les jours les princes et les rois, qui sont d'aussi bonne maison que les médecins ». Aussi ne nous étonnons pas qu'il ait songé à ces derniers lorsque, comme dit Pierre Brisson, ayant constaté « le malaise du public devant le MISANTHROPE », et sentant « qu'une seule voie demeure vraiment libre et sans périls : celle de la bouffonnerie », il « revient au tout-venant de la profession » en présentant LE MÉDECIN MALGRÉ LUI. Même motif de facilité pour L'AMOUR MÉDECIN, impromptu commandé par le roi et, comme le dit l'Avis au Lecteur, « proposé, fait, appris et représenté en cinq jours ». Ici l'écrivain pouvait d'ailleurs, ainsi que le suggère Thuillier, vouloir renouveler le succès qui venait d'accueillir sa scène du DON JUAN où il était parlé de médecine. Ainsi donc Rousseau, tout en faisant un contresens sur le fond, touche-t-il à une vérité de fait lorsqu'il dit dans sa LETTRE A D'ALEMBERT : « Voyez comment, pour multiplier ses plaisanteries, cet homme trouble tout l'ordre de la société ». Oui, pour des raisons professionnelles, « cet homme » devait multiplier les plaisanteries, c'est à dire, dans les moins bons cas, les répéter.

Oh ! je sais bien qu'on a donné d'autres explications de ce goût de Molière pour le sujet, et cela dès son vivant. Car ce n'est pas d'aujourd'hui que date la rage d'attribuer des causes biographiques à ce qu'un écrivain a fait pour des raisons appartenant à son art. Les recherches d'un Taschereau ont controuvé le ragot d'après lequel il aurait écrit le MÉDECIN MALGRÉ LUI pour se venger d'un propriétaire désagréable, mais on continue à se braquer sur la coïncidence d'un Molière mort jeune et usé par la maladie, et l'on nous assure qu'il en voulait à ceux qui n'avaient pas su le guérir. Qu'il meure en sortant de jouer le MALADE IMAGINAIRE, c'est là une trouvaille indéniable du hasard. Et je consens qu'à ce moment-là, c'est à dire tout à la fin, il ait été sérieusement occupé, et pour des motifs personnels, du problème de l'efficacité de la médecine : ce serait pourquoi, ayant jeté son propre nom dans la conversation entre les deux frères, il ne se contente pas d'affirmer ce que nous venons de rappeler à propos de l'usage qu'avait fait son théâtre de la pro-

fession médicale, mais, dépassant ce point de vue technique, il a un mot qui le met en cause comme homme privé, mot à la fois désespéré et comme héroïque, assez obscur au demeurant et qui mériterait bien une exégèse médicale : « Il n'a de la force que pour porter son mal ». Mais il importe de rappeler que cette discussion aux dessous poignants ne fait que briser comme un éclair un peu sinistre le tissu de drôleries qu'est presque tout le reste de la pièce, et n'empêchera pas celle-ci de se terminer par une cérémonie des plus bouffonnes. Et ce qu'il ne faut surtout pas oublier, c'est qu'il avait écrit des pièces avec médecins bien avant de ressentir la moindre atteinte de maladie.

Lorsque, pendant les années de sa jeunesse errante, il concevait ou reprenait les farces du FAGOTIER, du MÉDECIN VOLANT, du DOCTEUR AMOUREUX, j'imagine que c'était au contraire parce qu'il était jeune et bien portant qu'il pouvait si facilement ne voir dans la maladie qu'un thème ou un prétexte privilégié du tréteau comique. Plus tard, à Paris, s'il a eu tant de succès avec d'analogues facéties, ce fut sans doute pour une raison du même ordre. A jeune roi jeune cour, et jeune public pour le comédien. Tout ce monde pouvait s'amuser de ces choses comme d'un pur spectacle, puisqu'il n'y a de drôle que ce qui ne nous concerne pas... Cette bravade du ton sonne clairement dans le placet que Poquelin adressa au roi pour faire obtenir une charge au fils de son médecin Mauvillain —, car il avait un médecin, un médecin aux idées avancées et qui le soignait fort bien en le mettant au régime lacté s'il lui arrivait de tousser, ce qui est gênant pour un acteur. Loin d'en vouloir à son médecin, l'homme Molière le blaguait gentiment, *proverbialement*, dans la lettre même où il mettait sa fraîche faveur à son service : « Un fort honnête médecin me promet... de me faire vivre encore trente années si je puis lui obtenir une grâce de Votre Majesté. Je lui ai dit... que je ne lui en demandais pas tant, et que je serais satisfait de lui pourvu qu'il s'obligeât de ne me point tuer ». Il savait que le roi, ayant ri de la médecine comme tout le monde, donnerait la place au fils du médecin. C'est là un témoignage très important, qui nous fait comprendre qu'en choisissant cette plaisanterie traditionnelle pour sujet

de ses farces, le comédien pouvait être assuré que cela plairait au roi, qu'il serait défendu en cas de réaction d'ailleurs improbable, bref que c'était un sujet permis.

Sujet permis, sujet banal. Non seulement les baladins de la foire et du Pont Neuf se moquaient impunément des médecins, leurs concurrents pour la vente d'orviétan, mais les disciples d'Esculape donnaient l'exemple en se raillant entre eux. On se rappelle comment le fameux Gui Patin relate la consultation de 1661 au chevet de Mazarin : « Brayer dit que la rate est gâtée, Guenaut dit que c'est le foie, Vallot dit que c'est le poumon... ». Le public ne pouvait pas ne pas assister narquois aux querelles entre les facultés de Paris et de Montpellier, qui eurent des aspects de farce vécue. Les plaisanteries de la servante Lisette : « Il ne faut jamais dire : Une telle personne est morte d'une fièvre et d'une fluxion sur la poitrine, mais, Elle est morte de quatre médecins et de deux apothicaires », ne font que prolonger la guoguenardise populaire qui faisait qu'un charretier criait, reconnaissant le carrosse de Guenaut au milieu d'un de ces embouteillages que Boileau a décrits : « Laissez passer monsieur le Docteur, c'est lui qui nous a fait la grâce de nous délivrer du Cardinal ! » Préjugé moqueur, qui n'empêchait nullement les malades vrais ou imaginaires de recourir au latin et aux clystères (Molière lui-même, quand il est mort, devait cent soixante sept livres à ses apothicaires). Ce parti-pris de raillerie, venu sans doute en partie de la tradition de la farce et en tout cas s'ajoutant à elle, préparait tellement le parterre à entendre plaisanter les médecins qu'un auteur de théâtre eût été bien bon de s'en priver.

Les médecins étaient sans doute résignés à la chose. On les appelait tout de même au chevet des patients, et du reste il paraît qu'ils n'allaient guère au théâtre non plus que les magistrats. Y auraient-ils été... Le fait est que Molière n'a jamais eu avec eux les ennuis que lui firent précieux, marquis ou dévôts, et la préface de *TARTUFFE* les compte parmi ceux qui « ont souffert doucement qu'on les ait représentés ». S'il en était ainsi, ne serait-ce pas parce qu'eux-mêmes comprenaient qu'en les mettant sur les planches Molière faisait son métier, non la

critique du leur ? Peut-être cependant s'éleva-t-il à la longue quelque murmure dont l'écho direct n'est pas arrivé jusqu'à nous, puisque le comédien introduit dans la conversation entre Béralde et Argan cette apologie déjà rappelée où, parlant des « comédies de Molière », on nous fait observer que « ce ne sont point les médecins qu'il joue, mais le ridicule de la médecine ». Le ridicule ? Moyen de faire rire, moyen de théâtre.

Mais, si nous nous reportons aux ouvrages mêmes, voici bien autre chose encore. Voyez à quel point tout y est pur théâtre, fantaisie, irréalisme. Argan n'est qu'un pseudo-malade, la refoulée de L'AMOUR MÉDECIN souffre seulement d'un grand besoin d'amour, et la jeune fille du MÉDECIN MALGRÉ LUI simule la maladie, tandis que dans POURCEAUGNAC nous aurons un malade par persuasion qui annonce ceux de KNOCK... Jamais un vrai malade ! Et pour cause : ce ne serait plus le monde de la farce. En face de ces faux malades, de faux docteurs ou des docteurs forcés. C'était là un thème de la comédie d'intrigue : l'amour se travestit pour franchir les portes interdites, et il se fait docteur dans L'AMOUR MÉDECIN, apothicaire (Clitandre) dans le MÉDECIN MALGRÉ LUI, tout comme dans d'autres comédies il se fait peintre ou maître de chant (c'est ainsi que le Cléante du MALADE IMAGINAIRE déguisera son amour, avec la complicité d'Angélique, dans un soi-disant duo d'opéra). Se donner pour médecin est d'ailleurs à la lettre, en ce temps-là, un déguisement : robe et bonnet pointu matérialisent la fourberie. Trois fois Molière a offert à son spectateur le plaisir d'assister à une visite faite par quelqu'un qu'il sait ne pas être docteur bien qu'accoutré comme s'il l'était : dans L'AMOUR MÉDECIN, dans le MÉDECIN MALGRÉ LUI, et enfin dans la scène du MALADE où Toinette avec sa grande robe et sa barbe essaie de terroriser Argan pour le dégoûter de la médecine. Jusqu'ici, on le voit, la faculté demeure sur la touche.

Il faut cependant reconnaître que Molière, même dans la fantaisie, et pour donner à celle-ci le sel du vrai, persiste pour le détail à être celui que les gens qui redoutaient son coup d'œil appelaient avec dépit « le peintre ». Réaliste malgré lui, si j'ose dire, il donne à la grimace certains traits qui, sous la

liberté de charge que permet le fait qu'il ne s'agit pas de vrais docteurs, suggèrent un ridicule qui pourrait être celui de la profession elle-même. La chambre de malade, le vêtement de docteur, les mots prononcés, bien que tout cela ne soit que frime, n'en appellent pas moins en nous l'image d'une visite réelle pendant que le faux homme de l'art se penche, prend le pouls, interroge sur le mal et fait sonner gravement son latin. Il s'ensuit que le déguisement n'est pas que moyen de tromperie mais aussi, au-delà de sa signification par rapport à l'intrigue, parodie d'une réalité. Pour reprendre la terminologie de Lessing, il n'y a donc pas là seulement du *lachen* mais un peu de *verlachen*. D'autre part il est temps de nous souvenir de ce que le théâtre de Molière n'offre pas que des Sganarelle mais aussi des Diafoirus, des Purgon, des Pancrace et autres Marphurius. Déjà d'ailleurs, dans L'AMOUR MÉDECIN, si l'amoureux a pu se faire passer pour docteur c'est parce que le père de la malade avait fait venir auparavant cinq vrais médecins qui consultent et se disputent —, médecins dans lesquels le public crut reconnaître ceux de la cour. Comme ils s'invectivent sans se prononcer sur la patiente, on ne peut pas dire que leur carence mette en cause la médecine en tant que savoir, mais la pratique de la profession n'en apparaît pas moins sous un jour fâcheux. Qu'y avait-il donc, dans la médecine telle qu'on la pratiquait alors, qui pouvait prêter si facilement à une représentation assez rudement caricaturale ? Quel était ce « ridicule de la médecine » ?

La tradition existait, nous l'avons vu, mais comment une telle tradition avait-elle pu s'établir et, surtout, pouvait-elle durer encore ? Et pourquoi la raillerie traditionnelle, entre les diverses professions bourgeoises, s'était-elle surtout fixée sur ce grave office ? Chez Molière même, le notaire, les gens de police, le professeur de danse ou de musique, le maître d'armes, le tapissier, monsieur Josse l'orfèvre, monsieur Dimanche le marchand, font un petit tour et s'en vont, tandis que le numéro médical s'installe. Je me demande si l'art de guérir, en soi, ne pouvait pas prêter le flanc à l'ironie par son ambition même ? Noble ambition que de lutter pour l'existence des hommes ; mais, vue

par le petit bout de la lorgnette, une ambition peut apparaître présomption, et l'attitude emphatique que prenaient volontiers les médecins du temps était de nature à éveiller la causticité. Il y a plus : celui qui guérit nous rendant un grand service il est naturel qu'il le fasse payer, mais dans ce fait que pour gagner beaucoup le médecin doit souhaiter que les gens se portent mal l'optique comique découvre un paradoxe : « Je suis ravi, monsieur, que votre fille ait besoin de moi : et je souhaiterais de tout mon cœur que vous en eussiez besoin aussi, vous et toute votre famille ». Géronte entre dans cette logique en répondant avec autant de politesse : « Je vous suis obligé de ces sentiments ». Un moraliste dira la chose plus gravement : « Il y a déjà longtemps que l'on improuve les médecins, et que l'on s'en sert... Tant que les hommes pourront mourir, et qu'ils aimeront à vivre, le médecin sera raillé, et bien payé ». La Bruyère constate et ne songe pas à rire ? C'est qu'il n'écrit pas une comédie. Autre raison encore de railler : on peut mourir bien que soigné, et tout se passe alors comme si les efforts faits pour vous tirer de là vous avaient poussé dans la tombe. Dans la perspective de la farce on oublie la réalité funèbre et l'on rit de l'échec. Jamais sur la scène moliéresque un malade ne mourra du fait des médecins —, on ne meurt pas dans la comédie —, mais la plaisanterie habituelle n'en sera pas moins évoquée avec verveur.

Les médecins peuvent paraître drôles aussi, au xvii^e siècle, parce qu'ils ne sont pas habillés comme tout le monde. Don Juan dit à son valet : « Je ne sais où tu as été déterrer cet attirail ridicule ». Or l'uniforme est une arme à deux tranchants : s'il n'impressionne pas, il fait rire. Le clergé, la magistrature, l'armée ont bien aussi leur habit qui n'est pas celui de tout le monde, mais ce sont là puissances auxquelles le baladin ne se froterait pas. Enfin les médecins sont à cette époque une corporation un peu méprisante, ce qui les met à part, en fait une cible pour des brocards qui viennent pour une part de l'envie. Cette corporation se distingue par un formalisme qui prête à charge —, témoin la fin du MALADE IMAGINAIRE. Et non seulement les docteurs forment une corporation, mais ils

vont volontiers en corps. N'y a-t-il pas une occasion de ridicule dans tout mouvement d'ensemble ? L'auteur de comédies se sert pour ses fins propres de la coutume réelle de la consultation, laquelle présente pour lui cet avantage supplémentaire de faire éclater la discordance des diagnostics. Dès le siècle précédent un Gil Vicente, dans son *AUTO DE LOS FÍSICOS*, avait amené successivement au chevet d'un malade quatre Esculapes dont chacun attribuait au mal une origine différente, mais combien il est plus frappant de les faire disputer ! La consultation, c'est le théâtre des médecins. Ils chantent en chœur mais pas d'accord, et cela finit par une plaisante cacophonie.

Voilà quelques-unes des raisons qui pouvaient pousser l'auteur en mal de sujets à composer des farces où les médecins seraient comiquement mis en scène. Cependant, si toute œuvre même grave offre un aspect ludique et si cet aspect est essentiel dans la farce, il reste que tout jeu a un rapport avec la vie, et que même une œuvre qui ne voulait que faire rire révélera, si on l'interroge un peu, quelque dessous plus grave. Rien n'est simple en littérature. Le Molière des farces est un homme de son temps, sensible aux problèmes qui sont dans l'air. Ceci nous amène à chercher si, en dehors de la tradition comique et des traits ridicules que pouvait offrir la profession, l'effet de certaines préoccupations contemporaines ne se décèlerait pas çà et là sous la plaisanterie. Ce que nous rencontrons à ce point de notre enquête, ce n'est plus tellement les manières ou travers des médecins que — bel et bien — la médecine elle-même, la médecine comme savoir humain.

Cette actualité, que la médecine retrouve périodiquement, — par exemple lorsqu'on découvre l'anesthésie ou les antibiotiques —, apparaît dans les mots adressés à don Juan par son valet : « Vous voyez, depuis un temps, que le vin émétique a fait bruire ses fuseaux ». Il y avait eu en effet de retentissantes querelles depuis que cette préparation de l'antimoine avait été préconisée par Paracelse. Des décrets de la faculté de Paris en avaient proscrit l'usage en 1566 et en 1615, mais en 1658 le remède avait été donné au roi malade, et un décret de la faculté

en autorisa enfin l'emploi en mars 1666. Un des plus chauds partisans du décret avait été Mauvillain, et c'est peut-être pour cela que le personnage de Molière ajoute : « Ses miracles ont converti les plus incrédules esprits », mots qui ne devraient donc pas être interprétés comme ironiques. On trouve bien des échos littéraires de cette « affaire de l'émétique », depuis le sonnet de Colletet à la louange de l'antimoine,

Esprit dont la vertu ressuscite les morts,

jusqu'au coup de patte de Boileau :

*On compterait plutôt combien dans un printemps
Guenaut et l'antimoine ont fait mourir de gens.*

Ici donc l'auteur comique commente l'actualité, et quand le même Sganarelle demande non sans malice : « Quoi, vous ne croyez pas au séné, ni à la casse, ni au vin émétique ? », c'est un peu comme si un personnage de théâtre demandait de nos jours : « Vous ne croyez pas à Picasso ? » ou : « Vous n'êtes pas existentialiste ? » ⁽¹⁾ Mais, au delà de la vogue que l'auteur comique constate, il peut y avoir pour la science une plus sérieuse actualité, qui se confond avec une étape de son histoire. Or la science du corps humain faisait en ce temps-là certains pas qui furent décisifs. Cela explique que dans ses farces cet amuseur, qui avait été élève de Gassendi mais était surtout à l'écoute du public, ait pu glisser un peu de ses opinions, ou du moins quelques échos de l'opinion commune à propos de ces choses.

Car c'était encore affaire d'opinion. Les nouveautés n'ayant pas dépassé le stade du tâtonnement et de l'expérimentation, et ne faisant pas toujours la preuve de leur efficacité dans les cas où on les appliquait, peut-être assez gauchement encore, il devait régner parmi les cobayes humains une certaine inquiétude qui n'était pas tout à fait sans raison. Cette alarme se

(1) Molière a parlé des remèdes, non des maladies à la mode comme le fait par exemple Calderon dans un passage du MÉDECIN DE SON HONNEUR : « Et qu'est-ce que l'hypocondrie ? — Une maladie qui n'existait pas il y a deux ans, qu'on n'avait pas encore inventée. Maintenant elle est en vogue... Les dames du meilleur genre demandent à leurs galants de leur apporter une once ou deux d'hypocondrie. »

trahit notamment, en dépit d'un contexte plaisant qui fait du mal d'amour la maladie en cause ⁽¹⁾, dans deux vers du prologue du MALADE IMAGINAIRE :

*Ces remèdes peu sûrs, dont le simple vulgaire
Croit que vous connaissez l'admirable vertu...*

La question de la responsabilité des médecins, qui est une autre forme de celle de l'efficacité des remèdes, est évoquée dans plus d'un passage : « Un cordonnier, en faisant des souliers ne saurait gâter un morceau de cuir qu'il n'en paie les pots cassés ; mais ici on peut gâter un homme sans qu'il en coûte rien » (LE MÉDECIN MALGRÉ LUI), ou : « Le public est commode. Vous n'avez à répondre de vos actions à personne » (Diafoirus, dans LE MALADE), et Béralde, parlant de Purgon : « C'est de la meilleure foi du monde qu'il vous expédiera... ».

En dépit de cette réaction de méfiance qu'il enregistre, il semble cependant que dans cet âge critique de la médecine moderne Molière se soit trouvé plus d'une fois du côté du progrès, ne fût-ce qu'en bousculant de ses verts propos une médecine scolastique qui s'accrochait. Dans toute lutte contre l'inertie l'auteur comique a sa fonction, et l'une des conséquences humaines de la comédie, si ce n'est évidemment pas là son objectif en tant qu'art, n'a-t-elle pas été souvent de balayer définitivement avec le gros balai du rire ce qui persiste et traîne à tort ? Dans ce siècle de Harvey il s'imposait de régler le compte de tout un vieil obscurantisme, et l'esprit rétrograde est ridiculisé notamment dans les paroles de Diafoirus louant son fils de n'avoir « jamais voulu comprendre ni écouter les raisons et les expériences des prétendues découvertes de notre siècle touchant la circulation du sang et autres opinions de même farine ». On pourrait sans doute se demander si l'écrivain comique ne joue pas ici une fois de plus un jeu facile en se moquant de ce qui n'existe plus ou plus guère, mais nous avons assez de témoignages sur ces grandes querelles pour penser qu'en marge du débat

(1) C'est pourquoi il serait imprudent de trop tirer du fameux vers chanté par la bergère : « Votre plus haut savoir n'est que pure chimère », puisque ce savoir n'est considéré comme inopérant que contre le mal d'amour.

entre spécialistes les pantins de la scène apportaient à leur manière un complément d'argumentation utile aux profanes.

A certains égards nos farces ont donc été le reflet, dans le miroir déformant du grotesque, de l'aventure et des discussions d'un temps où la science du corps humain eût pu dire sans ridicule : « Nous avons changé tout cela »... Certes dans le contexte de Molière le mot est volontairement appliqué à une erreur évidente d'un faux médecin, et déclenche un mécanisme comique en ayant l'air de désigner un changement de l'anatomie elle-même et non de la connaissance qu'on en a, mais si nous nous reportons aux recherches contemporaines il peut nous faire songer par exemple, comme un écho grotesquement simplifié, à la très sérieuse discussion sur les vaisseaux chylifères, lesquels, croyait-on jusque là, aboutissaient au foie et non au système sanguin. Le public, même instruit, n'a pas toujours saisi en ce temps-là l'importance de cette controverse, et comment s'en étonner ? On cherche, les thèses s'affrontent, et les profanes s'amusent : dans l'*Arrêt burlesque* de Boileau, « la Cour ordonne au chyle d'aller droit au foie sans plus passer par le cœur »... C'est que les doctes commençaient à connaître quelque chose aux organes ⁽¹⁾, et qu'une connaissance qui commence ne peut qu'apparaître drôle à la galerie —, drôle surtout si ceux qui ne connaissent encore qu'imparfaitement se vantent et s'injurient l'un l'autre. N'en voulons pas à l'écrivain comique s'il suit sa pente et s'assure le succès en relevant l'aspect drôle de « tout cela ». Le même esprit comique fera de lui, selon les cas, l'auxiliaire de la science en marche contre les bonnets pointus, ou l'allié des railleurs à qui la nouveauté paraissait cocasse.

Il lui arrivera donc plus d'une fois, en courant après l'effet drôle, de se tromper au point de vue de la science à venir. Qu'y a-t-il de surprenant par exemple à ce que le praticien passe d'un traitement qui a échoué à un autre qui réussira peut-être ? Dans *POURCEAUGNAC* on parle d'un paysan qui,

(1) Gui Patin avait peut-être tort de railler ces Guenaut et ces Brayer qui cherchaient à distinguer dans une maladie la responsabilité particulière de tel ou tel organe.

quinze fois saigné, ne guérit pas : « C'est signe que la maladie n'est pas dans le sang. Nous le ferons purger autant de fois, pour voir si elle n'est pas dans les humeurs ; et, si rien ne nous réussit, nous l'enverrons aux bains ». Une telle exploration, dont on veut nous faire rire, n'est-elle pas consciencieuse ? De même, quand le médecin de comédie déclare : « Je lui donne des remèdes : que ne guérit-il ? », le mot n'est plaisant que parce que c'est un mot de comédie, et dans un autre contexte on a beaucoup admiré le bon Ambroise Paré : « Je le pensai, Dieu le guérit. » Si le fagotier travesti en docteur conseille de se soigner quand on n'est pas malade ⁽¹⁾, il égaie le sens commun d'alors mais serait approuvé par celui d'aujourd'hui. N'est-ce pas vraiment « le meilleur signe du monde » si le médecin « fait rire la malade », et est-il tellement extravagant qu'il fasse venir dans la chambre de celle-ci « des voix, des instruments et des danseurs pour... pacifier les troubles du corps et de l'esprit » ? Ce fagotier est, sans le savoir, une manière de précurseur... Molière, en présentant ces choses comme de pures stupidités, serait-il retardataire ? Il me paraîtrait téméraire de mettre en cause l'opinion là où il n'y a peut-être qu'intention inhérente à un genre particulier ⁽²⁾. La frontière entre la stratégie d'auteur et l'acte d'un esprit qui juge n'est pas toujours aisée à marquer d'une façon précise.

Comment délimiter cette délicate frontière dans les paroles de don Juan à Sganarelle : « Ils ne font rien... que voir attribuer à tes remèdes tout ce qui peut venir des faveurs du hasard et des forces de la nature » ? Que ce don Juan, qui a « l'âme bien incrédule », se révèle « aussi impie en médecine », c'est bien dans la logique de son caractère. Et qu'est-ce qui nous empêcherait de penser tout aussi bien que dans ces mots l'au-

⁽¹⁾ Il évoquait ainsi une pratique nouvelle : Louis XIV, dit-on, prenait médecine chaque mois « pour la maladie à venir ».

⁽²⁾ Faudrait-il croire qu'il ne comprenne pas l'importance de la dissection parce qu'il en attribue la pratique à l'inepte Thomas Diafoirus ? C'est drôle *en situation*, cela fournit à Toinette un mot piquant. Puisant à l'actualité, et sans se soucier de l'in vraisemblance qu'il y a à faire vanter la dissection par cet attardé, l'écrivain fait flèche comique de tout bois.

teur, non plus psychologue mais faiseur de comédies et homme instruit, enrichit le thème comique en l'appuyant à quelque tradition plus sérieuse, que ce soit celle du criticisme libertin ou celle du naturisme hippocratique ? Remarquons que dans ce passage le moyen comique ou romanesque du déguisement introduit non pas une représentation des choses médicales mais une simple conversation sur la médecine, conversation qui en entraîne une autre portant sur la foi religieuse, si bien que le sarcasme médical pourrait n'avoir d'autre raison que de préparer prudemment les formules assez audacieuses qui vont venir. Que d'intentions diverses miroitent dans ce dialogue entre un seigneur philosophe et un valet ! Si nous reconnaissons l'esprit de la farce dans : « Il y avait six jours entiers qu'il ne pouvait mourir, et cela le fit mourir tout d'un coup », mots du valet, on peut trouver à la réflexion du maître une odeur de Montaigne : « Ce que la fortune, ce que la nature ou quelque autre cause étrangère... produit en nous de bon et de salutaire, c'est le privilège de la médecine de se l'attribuer ». L'aventure des bonnes gens qui ont pris le valet pour un docteur à cause de son accoutrement sera développée en action scénique pour l'autre Sganarelle, et n'avait sans doute ici non plus qu'une portée plaisante, mais c'est dans une tonalité des plus sérieuses que se poursuivra plus tard par la voix de Béralde le discours de don Juan sur l'art médical, le hasard et la nature, et ceci nous engagerait à y voir le premier affleurement d'une constante de la pensée même de Molière.

Frappante est en tout cas la ressemblance entre les paroles de don Juan : « C'est une des grandes erreurs qui soit parmi les hommes » et celles de Béralde : « Je la trouve, entre nous, une des plus grandes folies qui soit parmi les hommes ». Que l'auteur du MALADE fasse resservir au projet de Béralde, qui pour des raisons familiales voudrait arracher son frère à sa manie, l'expression dont il avait usé pour mettre en lumière la désinvolture intellectuelle du mécréant, pourrait n'être qu'une facilité d'écrivain pressé qui tire de son sac les outils qu'il y trouve, mais il est curieux de voir que, comme dans le DON JUAN, la question de l'efficacité médicale est rattachée ici aussi au pro-

blème de la croyance : « Vous ne croyez donc pas à la médecine ? — Non, mon frère, et je ne vois pas que pour son salut il soit nécessaire d'y croire ». Plus prudent que dans le DON JUAN, où il marchait à l'abri du personnage de Tirso de Molina, l'auteur distingue soigneusement ici matière de foi et matière d'opinion mondaine. Mais c'est tout de même en « philosophe » que Béralde dit vouloir considérer les choses. Aurions-nous donc ici la philosophie de Molière, sa pensée libre sur la médecine ?

Le contexte nous suggère que pour Béralde être philosophe c'est voir les choses avec réalisme et sous un aspect général, en dehors des phantasmes inspirés par le sentiment personnel. Ce mot de philosophe évoque aussi le sang-froid, la maîtrise de soi. Et il est possible que Béralde veuille encore indiquer autre chose : son point de vue n'est pas celui du spécialiste enfoncé dans sa pratique mais celui de « l'honnête homme », autrement dit, du philosophe au sens que le mot prendra bientôt. En tout cas il ne s'en laisse conter ni par autrui ni par soi-même, comme un Argan. Abordant la question sans aveuglement, le « philosophe » ne nie pas que les docteurs ne connaissent les noms des maladies et qu'ils ne sachent « les définir et les diviser » (nous dirions : les classer) : ce qu'il met en doute c'est leur aptitude à les guérir. Et pourquoi ? La raison qu'il donne est générale, « philosophique » : « les ressorts de notre machine sont des mystères, jusques ici, où les hommes ne voient goutte ». Nous reviendrons au « jusques ici », mais je voudrais tout de suite signaler que dans la même pièce Molière venait de railler les Diafoirus de ne pas vouloir tenir compte de ce que dans certains mystères de notre machine les hommes de son temps commençaient à apercevoir quelque chose ⁽¹⁾. Aussi serais-je enclin à voir dans son Béralde, — du moins dans celui de cette scène —, un mélange où l'on pourrait distinguer : le frère qui veut éloigner Bélise en ruinant l'influence des médecins dont elle se sert pour tenir Argan à sa merci ; la voix de comédie qui rappelle

(1) Pellisson nous apprend qu'une thèse de 1670 avait mis en doute la découverte de Harvey par l'argument : qui a jamais surpris la nature dans ses opérations ? Faudrait-il ranger Molière parmi ces obscurantistes ? Mais il y a le « jusques ici »...

ça et là quelque traditionnel brocard (il y en a peu) ; et enfin, surtout, l'homme prudent, peut-être porte-parole de l'auteur, qui écarterait les piaffements d'une certaine science contemporaine en s'appuyant sur le vieil Hippocrate : « La nature, d'elle-même, quand nous la laissons faire, se tire doucement du désordre où elle est tombée », mais qui d'autre part, et ceci me paraît capital, tout en constatant que « jusques ici » la science médicale n'est pas encore très loin dans le chemin qu'elle ambitionne de suivre, n'en souhaiterait pas moins que ses « belles imaginations » ne « fussent véritables ». Ce qu'il appelle « le roman de la médecine », notons-le, est devenu son histoire, et Béralde définit avec beaucoup de clairvoyance ce programme qui, « jusques ici », n'était encore que roman : « Lorsqu'un médecin vous parle d'aider, de secourir, de soulager la nature, de lui ôter ce qui lui nuit et lui donner ce qui lui manque, de la rétablir et de la remettre dans une pleine facilité de ses fonctions ; lorsqu'il vous parle de rectifier le sang, de tempérer les entrailles et le cerveau, de dégonfler la rate, de raccommo-der la poitrine, de rétablir et de conserver la chaleur naturelle, et d'avoir des secrets pour étendre la vie à de longues années... ». Est-ce là du Diafoirus ou du Purgon ? Plutôt du Mauvillain... Le sérieux du ton nous laisse entendre ici la pensée ou du moins le souhait de l'auteur, vœu que trois siècles ont mis en œuvre. Voilà donc ce dont rêvait raisonnablement en 1673, si proche de sa fin, ce malade lucide qui savait que pour lui il était trop tard ou, si l'on préfère, trop tôt. Rêvant pour les hommes à venir, il avait pour soi renoncé à un espoir qui dans l'état des connaissances n'eût été que crédulité, et c'est ce qui éclaire le mot un peu énigmatique : « Il a ses raisons pour n'en point vouloir ». Dans cette scène III du troisième acte, Molière a calmement tressé les fils de son vieux jeu comique, de sa perplexité, de sa clairvoyance et de son courage. Partant d'une raison inhérente à l'intrigue de la pièce, cette scène, après avoir traité durement les docteurs dont l'empressement intéressé sert l'intérêt de Bélise, semble se distraire de l'intrigue, sans cependant s'en détacher tout à fait, pour devenir une méditation sur l'état présent de la science médicale et déboucher de deux façons sur le cas personnel de

l'auteur : son cas professionnel d'abord, puis son cas de malade. Le tour qu'elle prend n'était sans doute pas prémédité, elle déborde en tout cas le cadre de l'action et, telle qu'elle se développe, n'est guère utile à son progrès : Argan n'est ni convaincu ni même ébranlé, et il interrompra le raisonneur pour courir au clystère. Ce caractère de surgissement involontaire trahit, je crois, chez le Molière de 1673 un souci qui affleure irrésistiblement. Mais sur le Molière du théâtre antérieur, la scène n'est révélatrice qu'au moment où elle ramasse en quelques répliques les données du problème littéraire posé par l'emploi de personnages médicaux dans les farces précédentes.

Mais les farces médicales de Molière nous offrent encore bien autre chose. Dans ce théâtre qui ne contient pas une seule œuvre dont le *sujet* soit la médecine ou les médecins, mais seulement des pièces où, au cours de telle ou telle action qui ne les concerne pas, des médecins et la médecine interviennent, que rencontre-t-on en revanche à chaque instant ? Non plus « le ridicule de la médecine » mais bien, et ici nous retrouvons le connaisseur des hommes, le ridicule des gens en face de la médecine.

En face des trompeurs et des pédants, ceux qui donnent dans le panneau. Qui est ridicule après tout dans le MÉDECIN MALGRÉ LUI ? N'est-ce pas Géronte, si facilement abusé, si badaud ? Si l'on regarde les choses de ce côté l'on pourra se demander si dans toutes les pièces en cause l'incompétence et la prétention des hommes en robe, qu'ils soient docteurs ou non, ne seraient pas tout simplement le réactif destiné à faire éclater l'égoïsme, l'avarice, l'ignorance béate et la peur chez ceux qui se laissent impressionner par trois mots de pseudo-latin et un bonnet pointu. « La barbe, dit Toinette, fait plus de la moitié d'un médecin » : de qui se moque-t-elle ? Le public, en riant devant les bouffonneries médicales, aurait plus ri de lui-même que des Diafoirus. Et sans le savoir, ce qui est le fin du fin.

Prenons le cas du fagotier. Au début il n'est pas du tout sûr de soi, bien que l'auteur ait pris la précaution de le mettre précédemment au service d'un vrai médecin dont il a pu retenir

quelques paroles et quelques attitudes. Il jongle de ces bribes avec une fantaisie d'abord un peu contractée puis plus désinvolte, jusqu'à ce qu'il s'aperçoive à quel point il est aisé d'en imposer aux gens. Si le fagotier fait ainsi des dupes, cela ne nous invite-t-il pas à un retour sur nous-mêmes ? Dans tous les domaines, sur tous les terrains, nous pouvons rencontrer des illusionnistes.

Je sollicite sans doute un peu... Ce sont là de ces réflexions qu'on fait en rentrant à pied après le théâtre, quand la manie de réfléchir fait qu'on se met à mélanger les genres jusqu'à transformer une farce en apologue. Mais enfin rappelons-nous que dès DON JUAN l'accent était mis sur la crédulité, et que Béralde reprendra les mots de « faiblesse humaine », parlera de « notre inquiétude ». La frousse d'Argan, que Purgon menace d'abandonner à des maux affreux allant jusqu'à la « cessation de la vie », en dépit du mouvement burlesque dépasse presque le comique, comme l'avait fait le désespoir d'Harpagon volé... A bien lire, « l'erreur » dont parlait don Juan, « la folie » qu'évoque Béralde, ne sont pas celles de la science médicale mais la panique et l'illusion des gens. Seuls résistent à cette crainte aberrante le sceptique sévillan, le « philosophe » Béralde, et, s'il faut en croire la fin de la scène du MALADE, Molière lui-même, le Molière de la vie. L'illusion due à la crainte ? C'est le sujet même du MALADE IMAGINAIRE, car si l'illusion de pouvoir guérir est fille de l'espoir, fille de la peur est l'illusion d'être malade. Le passage de la drôlerie à une morale humaine est nettement suggéré dans cette pièce où tout le caractère du personnage central, le seul un peu fouillé, nous met en face d'un pauvre homme accroché à sa carcasse jusqu'à en devenir imbécile au point de se demander s'il ne serait pas dangereux pour la santé de faire semblant d'être mort, mais qui finira par se libérer à la fois du défaut moral qu'est la peur et du ridicule de théâtre qu'il engendre. Molière a touché là la racine de ce comique médical dont il avait d'abord joué sans trop se poser de questions, et cette racine est tragique. L'écrivain eût-il vécu, il lui eût été bien difficile désormais de reprendre le sujet comme une facilité du théâtre comique. Aussi,

dans le dénouement psychologique de cette curieuse farce où le protagoniste se débarrasse de son ridicule, pourrait-on dire que l'auteur coupe le filon si longtemps exploité et dit adieu à un genre.

Pouvait-il en être autrement? En fin de compte le rire n'est qu'une des manières de prendre les choses, mais l'essentiel, quand on est Molière, est de peindre l'homme aux yeux de l'homme. Voilà ce qu'il a fait souvent en pleine conscience, et c'est *Alceste* ou *Tartuffe*, mais il l'a fait aussi sans le vouloir, pourrait-on dire, lorsqu'il ne pensait faire autre chose que pratiquer un jeu de tout repos où des médecins-fantoches pérorent et où des niais se laissent duper.

Cependant, ayant suivi le long de son œuvre ce thème de la médecine et l'y ayant repéré à quatre niveaux, celui de la comédie d'intrigue et de ses déguisements, celui de la caricature d'une certaine forme de la pratique médicale, celui des actualités de la science et enfin celui des comportements humains devant la maladie, après avoir rencontré même à un moment l'individu Molière, son désespoir et son secret espoir, nous fausserions les données du problème, lequel est un problème de création littéraire, si nous ne tenions pas le plus large compte du genre particulier des ouvrages où apparaît le thème médical. Molière a bien pu trouver sur son chemin de faiseur de farces l'évolution contemporaine de la science et le spectacle des faiblesses humaines, le sort cruel a pu l'affronter lui-même au drame de la maladie, il n'en semble pas moins évident que ce n'était pas dans l'intention de traiter ces choses graves qu'il s'était mis en route. Il ne voulait pas exposer des idées si même il ne les a pas toujours renvoyées quand elles se présentaient, et, surtout, il n'a jamais songé à combattre la médecine comme telle ⁽¹⁾. Quand il semble contre elle c'est pour des raisons

(1) C'est pourquoi nous avons l'impression d'un contresens lorsque nous lisons dans Mesnard que la scène de la consultation de *L'AMOUR MÉDECIN* fut « la déclaration de guerre signifiée par notre auteur à une grande puissance, la médecine de son temps ».

d'auteur comique. La tradition des tréteaux lui offrait un moyen éprouvé, il l'a saisi. S'il a conduit de vieilles plaisanteries jusqu'à une forme inoubliable et parfois jusqu'au seuil où du burlesque jaillit l'humain, seules la complexité de toute matière, de vie et la riche spontanéité du génie semblent en avoir été les causes. C'est que le génie qui veut résoudre un problème de technique plaisante ne cesse pas d'être génie, c'est à dire de porter en soi une vue lucide sur la nature et la condition de l'homme. Même s'il ne prétendait au départ que rire et faire rire, il finit par se trouver en face de cette vue, qui se fait jour dans le plaisant et au besoin en dépit de lui.

Deux livres sur Saint-John Perse

par M^{me} Emilie NOULET

Saint-John Perse par Albert LORANQUIN, Gallimard 1964
Amers de Saint-John Perse, une poésie du mouvement
par Albert HENRY, La Baconnière, Neufchatel, 1964.

M. Albert Loranquin a fait, de l'œuvre de Saint-John Perse, une étude exclusivement thématique, se donnant néanmoins des airs plus techniques, surtout au début, par quelques remarques grammaticales ou rythmiques. Et le commentateur de corriger le poète et de montrer, par exemple, comment on aurait pu couper le verset dans *Éloges* pour éviter ce « comble de la fantaisie injustifiable » (p. 40) qu'il dénonce : « Si Saint-John Perse avait continué à écrire de la sorte, il y a longtemps que personnellement j'aurais cessé de le lire » (p. 41).

Or, tous ceux qui admirent l'auteur d'*Amers* nourrissent, je crois, une grande tendresse pour ses premiers livres qu'aucune intention symbolique n'encombre, qu'aucune science n'alourdit, qu'aucune ambition n'approfondit, mais où ton, timbre, élan, articulation étaient déjà singuliers, c'est-à-dire propres à une voix et propres à une âme.

« Très vite, assure M. A. Loranquin, ces maladresses ont disparu » (p. 41). Tranquillisé, M. Loranquin poursuit, dans l'œuvre saint-john-persienne, l'examen des différents thèmes. Aussi, sagement, les passe-t-il en revue. Aussi fait-il, dans le chapitre intitulé *Un univers de l'évidence* (une science de la perception, disait R. Caillois avant lui) le répertoire des heures de lumière, nuits, aubes, midis, soirs —, puis celui des phénomènes météorologiques —, celui des couleurs et notamment le jaune, le rouge et le noir —, celui des arbres, des fleurs, des insectes —, et celui du minéral et du végétal et de l'animal, etc.,

bref, inventaire consciencieusement établi, signalé, dénombré. Il s'en faut que tout soit expliqué. Aucune exégèse. (Une seule exception pour l'expression *banyan de la pluie*). Or les citations ne sont pas toujours faciles et l'on aimerait que le critique montrât à leur propos son savoir ou son intuition ou sa finesse. Il a beau dire que « l'hermétisme existe surtout en fonction de la paresse du lecteur » (p. 70) et nous en tombons d'accord, il n'est pas certain qu'on voie d'emblée le vrai sens de *relation*, par exemple, dans : *Le pont lavé, avant le jour, d'une eau pareille en songe au mélange de l'aube, fait une belle relation du ciel* (cité p. 71). Lui, le critique, il avait dû pourtant tout comprendre puisqu'il affirme que « si cette œuvre est obscure, elle est manquée »... (p. 70).

Aucune analyse non plus des moyens du lyrisme, ni des qualités maîtresses, chez Saint-John Perse, comme le souffle, comme le ton, comme le mouvement prosodique.

On s'inquiète, d'autre part, de l'assurance avec laquelle le critique décide du *pourquoi* d'un détail d'écriture. Le poète a écrit : *ciel couleur d'une racine rose d'ipoméé*. « Rose aurait suffi, déclare A. Loranquin, le poète s'en avise trop tard (qu'en sait-il ?) et conserve par coquetterie son image » (p. 74). Par coquetterie ? Par nécessité, semble-t-il. Il ne doit pas exister tant de racines de couleur rose ; il fallait donc bien préciser qu'il s'agissait d'une nuance propre à la racine d'une espèce de volubilis... La poésie, ce n'est pas le vague. Ce n'est pas le rose. C'est le rose d'ipoméé.

D'autres passages, tout aussi affirmatifs, paraissent définir un autre art que celui de Saint-John Perse. On se demande notamment ce que M. Albert Henry pense des considérations sur le goût de l'immobilité suggérant que si « le bestiaire n'est ni riche ni varié » (page 80), chez Perse, c'est que peut-être « les bêtes bougent ». On croit rêver !

Immobilité revient souvent sous la plume du critique. Et certes, on peut admettre qu'il y ait chez Saint-John Perse, un certain sens du fixe et du solide. Le titre même d'*Amers* en fait foi. Les amers, répétons-le, sont les points de repère invariables qui, sur les côtes, rassurent et renseignent le marin. Naturels,

comme les falaises, les caps, les criques ; ou construits, comme les estacades, les phares et les rades —, les yeux et la mémoire les attendent et les reconnaissent. La mer est toujours vue et regardée de la terre et les foules, qui se pressent pour entendre le chant suprême, circulent en bordure de la mer. Mais de là à dire qu'au décor mobile, le poète préfère le décor statique..., c'est franchir un pas qui conduit à une interprétation erronée. Si l'on s'en tient à la citation d'*Éloges* (p. 97)... *la terre se courbait... nos mères vont descendre...*, on voit que la plupart des verbes sont verbes de mouvement ou impliquent une action récente ou imminente.

A isoler des citations sans tenir compte de leur contexte, plus encore chez Saint-John Perse que chez tout autre poète, on risque de faire un contresens ; car chacun de ses versets prépare ou réplique, annonce ou répond et, de toutes façons, représente une unité dans une composition à laquelle elle est intimement intégrée. Ainsi, pour prouver que l'exotisme du poète « est dans la minutie de petits détails, les uns disséminés isolément dans la page, les autres rapprochés, à trois ou quatre en un paragraphe dont les membres de phrase, sans verbe, et brefs, accentuent le caractère discontinu », M. Loranquin cite cette phrase de *Vents* : ...*Une civilisation du maïs noir — non violet : offrande d'œufs de flamants roses ; bouillons d'avoine dans les cornes ; et la sagesse tirée des grandes sacoches à coca* (cité p. 88). Or la raison d'être du verset, son sens exaltant, l'explication de sa forme énumérative, l'ellipse du verbe sont dans le fait qu'il est une réponse à la question qui le précède immédiatement : *Qu'irais-tu chercher là ?* Question qui se répète trois fois et dont les trois verbes assument la structure, la nature et le pathétique des réponses : *Qu'irais-tu sceller là ? Qu'irais-tu clore là ?* On ne peut, en dehors de cet agencement, détacher une seule brique de l'édifice, la faisant servir à une démonstration différente de celle à laquelle elle appartient et qu'elle soutient. Cependant, composition, structure, agencement, problèmes importants si admirablement résolus (sens musical) chez Saint-John Perse, notre commentateur s'en soucie-t-il ?

On n'est pas sûr non plus que le titre de la troisième partie,

Un Univers de l'Insatisfaction, soit conforme au très haut enseignement persien. Suffit-il de s'appuyer sur certain verset de *Chronique* et de l'interpréter dans le sens de la mélancolie ? Je n'y trouve, pour ma part, que le sentiment, très rare en littérature, de la plus admirable sérénité.

On n'en finirait pas de mettre au point les à peu près de ce livre. Son auteur insiste, par exemple, sur le fait d'avoir choisi de n'exalter que le beau (ce dont il félicite le poète), prétendant que si d'aventure celui-ci rencontre le sordide, il l'édulcore (*sic*) aussitôt (p. 121). Il a cependant lu, dans *Strophe d'Amers*, la description des Villes basses. Il est vrai que sa citation s'arrête pudiquement au troisième verset. N'a-t-il donc pas compris qu'aux yeux du poète, tout est beau ; qu'il n'édulcore pas ? Qu'il magnifie ?

Par deux fois, pour expliquer les attitudes contraires que prend le poète, selon lui, à l'égard de la réalité, il emploie le mot *fuite* (pp. 165 et 166). « Mouvement d'approche », d'abord, affirme-t-il, comme dans *Éloges*, « mouvement de fuite » qui triomphe dans *Anabase*. Il est bien vrai que l'esprit de synthèse qui n'est autre que l'esprit créateur, concilie, chez Saint-John Perse, deux oppositions : loin de s'annuler, cependant, elles s'ajoutent et se renforcent. La chose et le mot, le vivre et le langage, ont l'air de se disputer jusqu'à ce qu'il les place, ces lointains, dans une même perspective. Peut-on vraiment reconnaître, dans les mouvements contradictoires qui tour à tour sollicitent et comblent cette grande âme, le thème banal de la fuite ? Saint-John Perse n'a jamais fui. Il s'en va ; c'est bien différent. L'auteur d'*Amers* ne connaît pas, semble-t-il, le besoin que, sous un autre nom, l'évasion, certains poètes modernes mettent leur honneur à ressentir. S'évader de quoi ? De quelles contraintes ? De quelle angoisse préfabriquée ? Il est libre, lui. D'une liberté naturelle, aisée, intime ; quelquefois indifférente et cruelle. La liberté est cruelle.

Un mot encore au sujet de la notion d'immobilité qui entraîne celle de son contraire, notion en laquelle le critique voit le poète s'enfermer comme dans un dilemme. A ce propos, curieuse comparaison avec Blaise Cendrars au bénéfice de

Saint-John Perse qui, bien qu'offrant une « poésie du voyage pour le voyage », n'a pas commis l'erreur de faire une « poésie de mouvement pour le mouvement » ; son allure, au dire de Loranquin, est plus mesurée. C'est confondre, me semble-t-il, l'art et la vie. Le mouvement n'est pas une question d'attitude vitale, chez Perse : il concerne les moyens de son art.

C'est sans conteste la dernière partie, *Un Univers de Renouement*, qui a le plus de justesse. Le ton de l'ouvrage se relève, en effet, parlant d'*Anabase* et plus encore de *Vents* et d'*Amers*. Comment d'ailleurs ne pas être gagné par la tenue de ces poèmes qui imposent invinciblement leur noblesse ainsi que la puissante qualité de leur ton ? Citons une bonne phrase : « Avec *Vents*, avec *Amers* surtout, Saint-John Perse accède enfin au vrai mythe, celui qui présente, en termes universels, une personnelle expérience intérieure qui peut être aussi celle de beaucoup » (p. 167). Et une bonne formule : « Voici le poème de la plénitude abstraite, de la force pure... » (p. 169).

Le lien et la progression d'une œuvre à l'autre sont bien marqués et c'est enfin là de l'analyse, comme aussi tout le passage sur le mot et la définition de l'*âme* (p. 204 et seq.).

En dernière ligne, cependant, M. Loranquin succombe une fois de plus à la tentation de décerner un diplôme. Et c'est d'autant plus comique que, ni dans les pages qui précèdent sa conclusion, ni à aucun moment de sa démonstration, il ne s'est agi du cœur. Détournant la signification du mot dans la phrase si fière et si peu sentimentale du poète : *Grand âge, nous voici. Prenez mesure du cœur d'homme*, le critique déclare « ... tout au long de ces pages, je n'ai rien voulu d'autre que prendre mesure de ce cœur. Et je l'ai trouvé grand ».

En revanche, M. Albert Henry va droit à l'essentiel, c'est-à-dire à ce qui caractérise un art au plus intime de son inspiration et au plus original de son expression.

Aussi, a-t-il sous-titré son étude d'une formule qui en indique l'orientation et la thèse. Il n'est donc que de suivre sa démonstration pour se persuader que l'œuvre de Saint-John Perse a

trouvé cette fois un critique digne d'elle, respectueux et audacieux ; audacieux dans la dénonciation des procédés, respectueux devant leur complexité et leur conjonction.

De toute évidence, il y a, chez Albert Henry, une confiance dans le génie qui, si l'on tient compte de sa dernière page, présume même de l'avenir. C'est elle, cette confiance, qui rend très émouvant un ouvrage, par ailleurs très intellectuel.

Observons d'abord que l'analyse se trouve axée sur *Amers* dont elle n'oublie jamais néanmoins d'entourer, de l'œuvre toute entière, la hauteur enivrée.

Le premier soin du critique est de montrer l'architecture de l'ensemble, réglant l'agencement des parties qui, dans *Amers*, les unes les autres, s'engendrent et se justifient.

C'est la raison, semble-t-il, pour laquelle il s'est résolu, avant tout, à faire de l'œuvre ce qu'on appelle un résumé. Ce n'était pas inutile. Car, si Saint-John Perse a pris soin d'« avouer les étages et le cadre de son chant » par les divisions surmontées du mot *Thème* en première page d'*Amers* et par un index final plus explicite encore, il n'est pas certain que chaque unité de la composition apparaisse, à première vue, à sa place et dans sa signification narrative. Il faut savoir de quoi l'on parle et savoir enchaîner, par exemple, les neuf parties de *Strophe*, même si leur succession est quelquefois inattendue, leur lien quelquefois secret.

Tout résumé est, par nature, thématique ; mais celui-ci n'est qu'un point de départ, un tremplin qui permettra un plus grand élan, une plus grande pénétration quand viendront les considérations de pure esthétique. Bien sûr, à chaque instant, dans ce livre, une énumération des thèmes s'amorce ou s'amplifie, mais loin d'être vague et conventionnelle, elle est précise, spécifique de l'œuvre qu'elle dissèque, et toujours dans un rapport direct avec les moyens propres au langage persien. On n'en veut comme exemple que ce passage impliquant d'une part, que le style habituel de la critique n'a plus cours, n'a plus ni valeur ni sens quand on parle de l'auteur d'*Amers* ; d'autre part, que la difficulté est grande dès qu'on cherche à cerner de tout près, à tout prix, la réalité poétique qu'on prétend dé-

finir : « Saint-John Perse décrit un grain sur la mer, ou plutôt évoque le grain qui passe sur la mer, ou plutôt, non, il vit dans l'océan de l'invention la tempête qui court sur la mer, avec ses oiseaux de mer, son eau de ciel et son eau de mer ; ou plus exactement, et même, ici seulement, exactement, il assemble les puissances du langage qui seront, en même temps, grain sur la mer, tempête intérieure et chant, à condition que se rencontrent, juste au même point, réalité, songe, connaissance verbale, nostalgie de l'éternel et irrépressible besoin de créer » (p. 61). Du même coup, à lire cette phrase à la fois hésitante et sûre, on sait qu'une élégante écriture, sa propriété, sa ductilité, son lyrisme quelquefois, son naturel aussi et sa force, classent le livre de M. Albert Henry parmi ceux de la grande critique moderne.

Dans les premières pages, sorte de préambule à d'admirables, éclairantes et précises analyses, on en trouve pourtant une qui me semble gratuite, celle qui énumère les grands poètes que la mer a suscités. De tels survols sont forcément incomplets et l'on peut toujours y trouver à redire, c'est-à-dire à ajouter. On sait gré néanmoins à l'historien d'avoir regardé au delà du domaine exclusivement français, esquissant un parallèle avec le poète espagnol Pedro Salinas, parallèle que ses deux chants de mer, *El Contemplado* et *El Mar* (1946) légitiment. Poussons le regard plus encore, et ce n'est pas Saint-John Perse si cosmopolite qui s'y opposera, et nommons Eugenio Montale ou bien le grand poète chilien, Vicente Huidobro (1). Les premiers vers du *Monument à la Mer* que je cite dans l'excellente traduction de Fernand Verhesen, en indiquent le sens, le thème et le ton :

Paix sur la constellation chantante des eaux
Entre-choquées comme les épaules de la multitude
Paix sur la mer aux vagues de bonne volonté
Paix sur la pierre témoin des naufrages
Paix sur les tambours de l'orgueil et les pupilles ténébreuses
Et si je suis le traducteur des vagues
Paix aussi sur moi.

(1) Voir E. NOULET, *Alphabet critique*. Tome deuxième.

Le poème tient du cantique et chacune de ses strophes glorifie une vertu différente du visage adoré : citons la strophe finale :

Voici la mer
 La mer ouverte de part en part
 Voici la mer soudain brisée
 Pour que l'œil voie le commencement du monde
 Voici la mer
 D'une vague à l'autre vague il y a le temps de la vie
 De ses vagues à mes yeux il y a le temps de ma mort.

Revenons aux pages où inévitablement et de même que les autres critiques et ainsi que le poète lui-même y invite (voir son discours de Stockholm), Albert Henry montre, dans *Amers*, la poésie du réel, tandis qu'il lave son auteur, au passage, de certains reproches, comme de l'abondance des termes d'histoire naturelle, comme d'une recherche trop visible d'un vocabulaire technique : « Le langage savant, chez Saint-John Perse, résulte, le plus souvent, d'une irruption scrupuleuse du réel alliée à une forme de retentissement intérieur... » (p. 24). Et plus loin : « Chez Saint-John Perse, il n'y a pas simplement soumission au réel, mais exaltation d'un réel intérieur ; c'est dire qu'il ne peut être question que d'une observation au service d'une contemplation » (p. 25).

Mettre en relief l'exactitude des termes s'insérant dans un rythme souverain et la relation instantanée du spectacle extérieur à l'âme dévoratrice, c'est déjà faire de l'exégèse, c'est déjà, sous les apparences, même les plus diverses et les plus déroutantes, resserrer les savoureux détails et les falbalas rhétoriques autour d'une puissante unité ordonnatrice, autour d'une nécessité intérieure.

Le deuxième chapitre est particulièrement remarquable en ce qu'il loue, dans le poète, l'*homo faber*, le consciencieux et amoureux artisan de la langue, l'homme humblement occupé à transformer un langage appauvri en un outil à la fois précis et hardi. Il s'intitule *Rigueur et Trouvailles*. Il déduit les conséquences tant éthiques qu'esthétiques de la comparaison des deux états d'*Amers* et des variantes que contiennent les éditions préoriginales parues en revues.

Passionnant, ce chapitre, pour ceux que ces questions, où l'on surprend littéralement, un poète à l'oeuvre, intéressant. On y assiste à la croissance, à l'expansion, à la perfection du vaste poème, néanmoins déjà quasi parfait au moment de sa première exécution.

Saint-John Perse passe pour un écrivain chez qui les variantes sont inexistantes. Suffisantes cependant en nombre et en qualité ⁽¹⁾, pour suggérer au critique de très subtiles en même temps que de très édifiantes observations. Non seulement la ponctuation (virgule et tiret), mais la morphologie, mais les parties du discours (l'article, par exemple) regardées à la loupe, sont soumises à l'examen strict et savant de M. Albert Henry. De tant s'attarder aux minuties du style, il ne s'excuse pas. Il s'en justifie fièrement, au contraire, justifiant du même coup la science linguistique du poète : « Brouilles, pour l'œil négligent ou immodeste. En réalité, elles révèlent un des traits profonds de l'art de Saint-John Perse et son sens de la langue, et la nature de sa vision poétique : volonté de généralisation, tendance à l'absolu. Et pour pouvoir faire d'un incident particulier l'incident absolu, l'écrivain vit dans l'amitié intelligente de l'article, même s'il doit aller, parfois, jusqu'à la violence » (p. 44).

Avec le chapitre *Une Matière en Transgression*, il aborde vraiment son propos qui est de démontrer que, à tous les niveaux —, fond et forme, pensée et style, matière et manière —, la poésie d'*Amers*, vit de mouvement, mot-clef de l'impulsion créatrice, mais aussi de son art. D'où l'emploi de *transgression* (emprunté d'ailleurs au poète). « *Transgression*, dit Albert Henry, ne doit éveiller aucune idée péjorative, ni non plus, semble-t-il, nous ramener vers la géologie ; *transgression*, c'est la marche, le passage et la métamorphose jusqu'à un au-delà, c'est le passage grâce auquel la mer se transfigure en chant par la création poétique » (p. 73). Je resterais, pour ma part, plus proche du sens courant, même péjoratif. *Transgression* n'est pas seulement le contraire d'immobilité ; le mot implique aussi une disposition à contrevenir volontairement à l'ordre immobile où les choses

(1) On en trouve la nomenclature complète à la fin du livre.

sont tenues. Il implique la violation de la loi qui les fige et les fixe en un lieu donné : *insurrection de l'inerte*, disait Paul Valéry (1). Elle est donc aussi irrégularité et surtout libération. C'est pour-quoi, chez Saint-John Perse, ce souffle et ce lyrisme qui, sans cesse, et selon l'étymologie de *transgresser* vont au delà de... emportant choses vues et choses conçues dans une même exaltation.

M. Albert Henry commence donc par envisager la matière première du poème, soit son *sujet*, soit la mer, la mer matérielle et splendide, élément mobile par nature et par excellence. Et de montrer le luxe inouï de la pure description dans *Amers*, et le nombre éblouissant des épithètes la désignant, toujours neuves, saisissantes, définissantes. Toutefois, la critique ne sépare pas (non plus que le poète) la mer vraie de la mer chantée, la mer d'eau de la mer irrécèle et recrée par le chant. Aussi bien, à peine a-t-il passé en revue les évocations renouvelées de la mer concrète, qu'il en montre comme l'existence mimétisée dans l'art et le style et la phrase : « Si le poète parvient à nous imposer cette présence dynamique, c'est que la justesse des rapprochements et des rapports nous est proposée *en une écriture mobile elle-même* (c'est nous qui soulignons) dont les articulations sont telles, quand c'est nécessaire, que des glissements instantanés s'opèrent, qui amènent des mots d'autres champs notionnels, substitutions d'écaillés, agencements de mailles qui aboutissent à une synthèse *multiple* » (p. 61).

On voit donc bien ici, après la nécessité de séparer où se trouve toute critique sérieuse, le souci constant de recomposer, d'amalgamer, de recombinaison, de fondre en un tout ce que l'inspiration du poète avait, dans son élan, confondu. Par là seulement, par cette refonte, par cette récomposition, peut se souffrir l'analyse des chefs-d'œuvre et demeurer digne d'eux.

Pénétrant plus avant dans la voie double de la division des procédés et de la synthèse qui les ramène, renoués, à leur centre originel, voici un chapitre capital, *Mots et Vivacité*, où le critique, nous menant au cœur même de l'exercice d'écrire, nous fait voir le poète écrivant, en train de s'assurer, de modifier, de créer

(1) *Autres Rhumbs*, p. 92 dans l'admirable section du recueil, intitulée : *Mers*.

son langage singulier. Téméraire et soumis, il s'oblige donc de refaire, pas à pas, le chemin que le créateur a franchi d'un seul bond. Et pour ce, de s'en tenir aux apparences. Au demeurant, seul et véritable objet de la critique. Les causes de l'art, les sources de jaillissement, qui peut les découvrir et les connaître ? Elles échappent à tout et à tous, aussi bien aux investigations biographiques qu'à celles de la psychanalyse. Là, on croit prospecter et déduire. On ne fait qu'inventer. Et l'auteur, lui, se gausse et apprend à mépriser la critique. Mais les paroles prononcées et sa manière de dire et ses manies d'écriture et ses préférences verbales, c'est exactement la tâche de la critique de les dénombrer. Elle laisse l'auteur étonné, inquiet, édifié, prêt à un examen de conscience où il trouve soit quelque doute, soit confirmation de sa sincérité et de son style... Le livre de M. Albert Henry est de ceux qui réhabilitent le genre de la critique et l'honorent. Il honore et réhabilite du même coup la rhétorique : « Faits de style et effets de style sont seuls irréfutables et irrécusables », dit, avec raison, Albert Henry. Et de se plaire en eux, fait de son étude une des plus approchées qui soit du centre moteur, du centre créateur. Car, pour l'œuvre de Saint-John Perse dont les franges sont si visibles qu'elles accaparent toute l'attention, la seule ligne à suivre vers sa cause profonde longe ces franges elles-mêmes.

Qui dit *mots*, qui dit franges ou style, dit exégèse et analyse des moyens. A cet égard, voyons ce chapitre de près et quel moyen déceler, par exemple, aux fins de « transporter la mobilité du regard aux choses inertes et de mettre ainsi les paysages en marche » (p. 71). Par les verbes, répond l'analyste, les dénonçant dans cette partie de verset

tout envahi, tout investi, tout menacé du grand poème

où « l'insistance sémantique... traduit l'intensité du mouvement... ». C'est vrai, mais ce n'est pas assez cerner l'ensemble des moyens concourant à l'ensemble des effets : l'intensité, la plénitude, la hauteur et l'efficace du rythme sont obtenus aussi et en même temps, dans cet exemple, par la triple répétition de *tout*, précédant, chaque fois, un terme même trisyllabique

et dont la double cadence deux fois quatre totalise seize pieds, soit le bi-octosyllabe où j'ai vu l'ampleur respiratoire la plus fréquente dans *Amers* (1). Si l'on trouve, en effet, bon nombre de mots savants ou techniques, on y trouve aussi, à profusion, revitalisés, d'autres, plus modestes. Il y a une revalorisation des superlatifs, par exemple, un survoltage des mots les plus courants, les plus galvaudés, les plus appauvris par suite de leur trop grande extension. Devenus simples appoints du langage parlé, on ne les entend plus... Chez Saint-John Perse, *tout, très, plus, grand, large* redeviennent sonores et se souviennent de leur extraordinaire naissance. Le poète opère sur eux une transposition de tonalité grâce à laquelle ils s'incorporent à l'hyperbole généralisée qu'est supposé être toute invocation. De même, j'ai vu n'a pas vu qu'Albert Henry fasse grand état de l'abondance des compléments internes, à la fois moyens musicaux et moyens sémantiques. C'est ainsi que dans le chant 4 de l'*Invocation*, on relève, dans un espace restreint, plusieurs compléments internes non habituels, vivifiant ou rajeunissant, de ce fait, les tournures semblables plus anciennes : *saluer d'une salutation, louer d'une louange, s'incliner d'une inclination, émailler aux mailles*, réinstaurent dans le langage poétique *rêver son rêve, songer un songe*, etc. Formules incantatoires, d'allure rituelle, elles entraînent des variations sur un même radical, dans un seul moule syntaxique : similitudes et différences au sein de l'unité prosodique.

L'étude du langage, chez M. Albert Henry, est poussée si loin (voir sa dialectique du verbe *mener*, p. 79) qu'elle devient une étude des possibilités de n'importe quel langage et qu'elle pourrait déterminer, à l'occasion d'une linguistique particulière, une linguistique générale.

C'est un des plus beaux chaînons de sa démonstration que le chapitre *Images et Vision seconde*, où il montre que l'auteur d'*Amers* use non seulement d'images dynamiques, mais qu'il s'arrange pour qu'elles deviennent « dynamisantes... grâce à une succession d'excitations verbales qui font surgir devant le lecteur des réalités proches, ou ayant du moins un trait commun qui finit

(1) Voir *Honneur à Saint John Perse*, ouvrage collectif, à paraître chez Gallimard.

par s'imposer. C'est la succession rapide qui crée la mobilité» (p. 81).

L'image et les combinaisons d'images font l'objet d'une étude d'autant plus serrée qu'elles sont éminemment agents, génératrices d'activité et, par là, arguments en faveur de la thèse même de l'ouvrage : *Amers*, une poésie du mouvement.

Citant, entre autres images, « l'image dynamique remarquablement contractée » qui termine le Chant 2 de l'*Invocation* :

Dans les fougères encore de l'enfance et le déroulement des crosses de la mort.

« C'est toute la vie humaine, commente Albert Henry, qui est ici déroulée d'un geste végétal, à partir de l'image de la fougère : le signe *déroulement* unit *fougères de l'enfance-crosses de la mort*. (p. 84).

Les métaphores, les comparaisons, et ce que le critique appelle le matériel phonique, la répétition, la phrase surtout —, en somme tout ce qui manque chez M. Loranquin —, autant d'éléments d'une analyse qui n'a pas son but en soi, mais qui est destinée à souligner, dans *Amers*, non seulement le sens et le goût de la grandeur, mais de l'élargissement ; non seulement l'exhaustion du réel en sa totalité, mais son expansion indéfinie et ses dimensions mobiles. Analyse spécifique, je veux dire qui ne s'attache ni se réfère qu'au texte *Amers*, valable seulement pour lui, et bien éloignée d'un matériel critique qui sert à tout, quelle que soit la singularité d'une œuvre. Non, la sensibilité artistique de notre critique soutenant son exceptionnelle intelligence des textes, il a capté, analysé et presque chanté, chez son poète, une dispersion et une diversité tout de même fortement encadrée, les bonheurs expressifs qui visent finalement à une attitude austère un flamboiement de style qui retombe en pureté, une richesse qui reste envieuse de la nudité première.

Répétons aussi qu'à peine le critique a-t-il isolé un procédé qu'il rappelle les autres pour l'y ajouter, l'y mêler, sachant bien que l'effet poétique résulte toujours de la convergence de tous. D'où les nombreux jugements synthétiques : « Il n'est pas étonnant que, chez lui, l'image soit un moyen subordonné, comme d'autres, aux impératifs et aux variations du souffle

syntactique. Plus exactement, le prestige résulte d'une combinaison efficace d'image, de rythme et d'ordre exact des syntagmes» (p. 92) ou bien : « On voit combien, inextricablement mêlés, valeurs sémantiques, volumes syntactiques et images concourent à la grande synthèse des perceptions rendues ou créées » (p. 93).

Dans « *Libres Manières et très haut ton* », il semble qu'on ne soit jamais allé aussi loin dans l'analyse d'une notion, au vrai, indéfinissable et qui est le souffle. Car ce qui compte, chez Saint-John Perse, assure le critique, « c'est la maîtrise tendue vers le maniement des groupes de souffle » (p. 97). Qu'est-ce à dire ? Mais il explique aussitôt : « Maîtrise des groupes de souffle veut dire : adaptation des charges sémantiques aux volumes verbaux respectifs et articulation de la chaîne des volumes selon l'intensité et l'ampleur de la poussée lyrique du moment » (p. 97). C'est ici que nous ferions une réserve quant au style d'Albert Henry. Dans le désir de n'écarter aucune nuance, de ne négliger aucun facteur, de ramener le tout à une définition, sa phrase supporte parfois une charge trop lourde et la clarté y perd. Manier le style abstrait (et particulièrement le style critique) présente un danger incessant et que l'exemple suivant fera sentir : « Ainsi, dans la succession concertée de ces schémas et volumes rythmiques, il y a le dynamisme même de la montée de l'inspiration et comme l'ossature de l'accession de l'être vers les sommets de l'orgasme lyrique » (p. 100). Le plus souvent, cependant l'ouvrage est riche en formules heureuses et aiguës comme celles qui caractérisent les phrases-versets des six chants de *l'Invocation* ou celle du chant VI de *Strophe* : « Poésie de la réalité ? Oui, authenticité des phénomènes de nature ; mais aussi instance des perceptions et des appréhensions de l'homme ; mais surtout, réalité nouvelle, faite de sensations, de visions, de songes et d'art du langage » (p. 101). Comment ne pas être d'accord avec ces jugements synthétiques ou explicatifs, d'autant que, poète lui-même, lui arrive de prêter peut-être au texte que le critique analyse : ainsi la parenthèse (*procellaires est le nom, pélagique l'espèce...*) qui par ailleurs a sa magie, a-t-elle vraiment tant de vertus ? Sans l'ombre de didactisme ?

Exemplaire et particulièrement « réussie » a-t-on envie de dire, l'analyse de l'énumération et de la plus longue énumération d'*Amers* : celle-là même que voient en songe... que le critique appelle « énumération chorale » par opposition à l'énumération classique ou à l'énumération chaotique (celle de Walt Whitman). Et justement les phrases de sa démonstration sont ici plus courtes, toutes percutantes, et, chacune, d'un coup d'œil de l'esprit, préhensibles.

La thèse même d'Albert Henry devait l'amener à se demander si l'art de Saint-John Perse, inspiration et style, ne s'apparentait pas à la doctrine artistique qui a le mouvement comme essence et moyen.

Le déplacement des masses et des lignes, l'utilisation de l'espace en tant que cadre et voies de perpétuels passages et de successifs départs, en tant que lieu sans cesse habité de vagues et de vents, d'alarmes et d'éclans, c'est la forme moderne, toute spirituelle, de l'ivresse créatrice, de l'ivresse dionysiaque. Albert Henry n'a pas reculé devant la question qui n'est épineuse que dans l'apparence, à cause de la sémantique de l'épithète qui reste péjorative (on se demande pourquoi) : l'art de Saint-John Perse relève-t-il de l'art baroque ? Je ne suivrai pas son raisonnement, ici, souvent spécieux quand, confondant fond et forme, il veut que le Chanteur du moins, dans *Amers*, domine, de son attitude apollinienne, le tumulte des déchaînements. Il faut pourtant admettre qu'il y a une manière éperdue de dominer de dompter et même d'ordonner. « Les rythmes et les moules très calculés » n'empêchent pas l'extrême tension intérieure et le plus chaud « potentiel vital » de les avoir choisis. L'on ne voit pas, au surplus, pourquoi *dithyrambe* perdrait son sens d'éloge enthousiaste, et enthousiasme celui de son étymologie.

A-t-on jamais pensé que le baroque soit synonyme de caprice, de fantastique, de précieux ou de morbide ? Les plus belles créations du baroque n'incitent-elles pas, de même que l'œuvre de Saint-John Perse, au devenir, au grandir, au vivre... ?

Me voilà entraîné à la *disputatio* alors que je ne voulais que louer une des conclusions : « ... la poétique de Saint-John Perse est une poétique de la volonté et du faire lucide » (p. 114) sauf

à dire qu'il n'en existe pas d'autre qui puisse vaincre la durée, et celle aussi, plus adaptée à une poésie singulière, où, énumérant les contrastes, « Nature et culture, mouvement et stabilité, enivrement et lucidité » (p. 116) chez l'auteur d'*Amers*, le critique le montre non pas tiré tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, mais au contraire, vivant et s'inspirant de leur féconde coexistence et, mieux encore, de leur profonde et harmonieuse symbiose.

Le huitième chapitre, *Complicité de l'élémentaire*, pourrait s'appeler prosaïquement : historique de la notion multiple du mouvement dans l'œuvre de Saint-John Perse. Il est l'occasion de montrer, au cours des œuvres précédant *Amers*, qu'à partir d'*Anabase*, mais surtout d'*Exil*, la solitude intérieure tend à s'identifier avec les grandes solitudes des éléments. Et que ce mouvement du dedans vers le dehors, vers un dehors de plus en plus vaste, est, en vérité, un mouvement progressif, un mouvement vainqueur, d'expansion et de possession en même temps que, paradoxalement, de détachement ascétique. Il atteint son plus haut lieu dans *Amers*.

La révision chronologique de l'œuvre persienne sur un thème donné, à vrai dire le thème central, tend à définir, en fait, sa qualité bergsonienne, en ce sens qu'*Amers* —, comme toutes les œuvres du poète, mais plus encore qu'elles —, glorifiant la vie, la définit en ce qu'elle est, seulement, exclusivement, totalement. Car la vie est mouvement.

Et voici le dernier chapitre : *Thèmes et Chant profond*, au titre double, composé, ainsi que presque tous les autres, d'un pluriel et d'un singulier. Il met en évidence et même en clair un motif plus ou moins voilé, intimement incorporé aux autres dans *Amers* et qui n'est ni la mer, ni la mer créée, mais le poème lui-même en train d'exister, de se créer.

Le poème devenant son propre sujet, son exécution devenant la matière du chant, c'est un thème de plus en plus fréquent dans la littérature contemporaine, comme chez Pierre Jean Jouve, chez Valéry, pour ne citer que les plus grands.

M. Albert Henry, avec raison, le voit déjà apparaître dans *Anabase* qui est, en définitive, l'« antimonie de la vie et de la solitude résolue par la création poétique » (p. 141).

A partir de là, le chapitre tout entier constitue, point par point, phase par phase, une description du Songe, du projet, de son creux préalable, de sa soudaineté et de sa joie ; le récit de sa longue bataille, l'énumération de ses facteurs de victoire : « Contre cet envahissement madréporique et muet, comme en tout déclenchement de vie et toute bataille d'amour, se cabre la lucidité, se tend la claire sécheresse de la conscience, réfugiée dans sa liberté... » (p. 142). Dès lors, sont reliées entre elles, *Exil* et *Pluies* et *Neiges*, dont le motif extérieur peut paraître différent, mais dont le vrai sujet est « l'opération sacrée elle-même de la transfiguration poétique » (p. 148). Aussi, nouvel historique qui parcourt une seconde fois les œuvres antérieures à *Amers* et dont la partie la plus entraînante concerne *Vents*. C'est ici surtout que l'inspiration est montrée comme un remous que marquent, que meuvent, que nourrissent tous les risques et toutes les tentations, avant de s'achever en gloire.

Sur cette suite d'œuvres radiantes, Albert Henry dresse l'apothéose d'*Amers* où « Emportement lyrique et mouvement marin sont tellement proches dans leurs formes que la fusion du thème principal et du chant profond... est absolue » (p. 155).

Toutes ces pages, autres « résumés » en même temps que justification définitive de la thèse, sont magistralement écrites : « ... l'être entier vit à plein et pense en plein l'écoulement du monde verbal qu'il suscite ; il est, sans le moindre interstice, mouvement, et ce mouvement est, sans le moindre *passage*, chant » (p. 156.) Le critique peut conclure : « *Amers* est l'aboutissement de la quête déclenchée dans *Anabase* » (p. 157).

Pourquoi faut-il, après ce sommet dans sa démonstration, qu'il cède au démon de la comparaison, esquissant une série de parallèles vrais ? faux ? Vrais et faux. Ici non plus, je ne puis le suivre ; du moins y ai-je lu, non sans satisfaction, qu'il avait adopté la signification symbolique de *Charmes*, telle que je la suggérais, jadis, et que d'aucuns m'ont tant reprochée ! J'avais vu, en effet, pour chacun d'eux, outre son sujet visible et concret, un autre, conjugué au premier, mais véritable et secret. Chacun d'eux, à mon sens, objectivait une étape de l'opération créatrice et leur suite composait l'histoire même de l'inspiration.

Passons. Il est plus intéressant de noter que l'interprétation générale d'Albert Henry tend à faire de l'œuvre de Saint-John Perse une réconciliation des contraires et des moments adverses, mais surtout la condition enchantée d'une continuelle rénovation.

En somme, vérité et sûreté, justesse et finesse, élévation du ton et des propos, le livre d'Albert Henry parvient non seulement à décrire, l'admirant, une esthétique qui ne se laisse pas facilement circonscrire, mais à déduire, les louant, les préceptes du généreux enseignement que prodigue l'œuvre entière de Saint-John Perse.

Sur le poète d'*Amers*, depuis le livre de Roger Caillois, le meilleur.

La Chanson dans la Pièce

par M^{me} Marie DELCOURT

A Jeanne Kessler

La pièce naquit dans la chanson et de la chanson ; elle lui resta longtemps subordonnée. Thespis, disait-on, détacha du chœur un récit initial et un personnage masqué qui incarnait un héros. Voilà née l'action, qui se complique quand Eschyle met un second acteur en face du premier. Le dialogue raconte les faits et exprime les thèses en présence. Les sentiments trouvent leur effusion dans les parties chantées. La musique et les mouvements nous sont inconnus ; nous ne pouvons plus qu'interroger les mots. Nous y lisons souvent un commentaire lyrique des événements, souvent aussi des considérations morales. Celles-ci sont parfois d'une banalité telle qu'on est tenté d'admettre avec Schlegel que le chœur est une sorte de spectateur idéal et rien de plus. Et cependant c'est Nietzsche qui a vu juste quand il a distingué, dans ce noyau primitif, la tragédie naissant de l'« esprit de la musique », chargée des valeurs du génie dionysiaque. C'est bien le chœur qui exprime par élection les forces élémentaires, les doutes, les espérances inavouées, les angoisses — le *Grausen* nietzschéen — trop peu conscientes pour se formuler explicitement dans le dialogue.

*
* *

Au début d'*Agamemnon*, le Sénat mycénien attend le retour du roi, espérant apprendre enfin que Troie est prise, la guerre finie et les Grecs victorieux. Ses chants expriment cependant tout autre chose que le louable patriotisme d'une population non-combattante. Ils tournent autour de deux points inquiétants : le fait même de la guerre, car des soldats vainqueurs sont

aisément impies, et le sacrifice d'Iphigénie. Pour amener l'armée à Troie, un père a dû égorger sa fille. L'enfant a voulu résister, elle s'est cramponnée à l'autel ; on a dû l'enlever comme une chèvre, la bâillonner pour l'empêcher de maudire ses bourreaux. La formule efficace n'a pu être prononcée. Est-ce assez pour bannir toute crainte ? Plus d'un roi de légende avait sacrifié sa fille à la grandeur de la patrie, sans en avoir plus de remords que Jephthé. Mais on ne fait pas taire si aisément les terreurs inspirées par les vieux tabous. Le chœur se rappelle des apparitions anciennes, datant du jour où l'armée allait quitter Mycènes.

Sous quel puissant augure partit la victorieuse armée, je puis le dire encore : des dieux vient aux vieillards le don du chant qui persuade. Un présage agressif lance vers la Troade la volonté royale, double mais accordée, qui conduit la jeunesse grecque, lances et bras levés pour la vengeance. Aux rois des nefs deux rois des oiseaux apparaissent, l'un tout noir, l'autre blanc sur le dos, près du palais, du côté de la main qui tient la lance, et tous les virent dévorant avec sa portée une hase pleine, arrêtée dans sa course dernière.

Dis le chant lugubre, lugubre, mais qu'il se termine en victoire.

Voyant ces cruels dévoreurs de lièvres, le sage devin reconnut en eux les deux fils d'Atrée aux vœux pareils, les chefs de l'armée. Il interpréta le présage : « Avec le temps, l'armée qui part prendra la cité de Priam. Tous les trésors qu'un peuple a entassés à l'abri des remparts, la Moire brutale va les mettre à sac. Mais que l'ombre d'un dieu jaloux ne tombe pas d'abord sur le terrible mors forgé pour brider Troie, l'armée ici prête ! Émue de pitié, la pure Artémis en veut aux chiens ailés de Zeus qui ont immolé avec ses petits, avant leur naissance, la hase blottie. Elle hait le festin des aigles.

Dis le chant lugubre, lugubre, mais qu'il se termine en victoire.

Voilà comment la Belle et Bonne, propice aux faibles fruits des farouches lions autant qu'aux nourrissons des animaux champêtres, m'invite à expliquer les apparitions, espoir et inquiétude tout ensemble.... Ah ! qu'Artémis avec des vents contraires n'aille pas arrêter les navires des Grecs, exigeant à son tour un sacrifice monstrueux, source de discorde dans une famille, où l'époux n'aura plus de respect à attendre ! Une Intendante est là qui

garde la maison, redoutable et rusée et prête à bondir, la Colère à la bonne mémoire, préparée à venger une enfant». Ainsi Calchas nomma les biens et les dangers promis au palais par les signes du départ. En accord avec eux
 dis le chant lugubre, lugubre, mais qu'il se termine en victoire.

L'image des aigles n'est pas une allégorie bonne à mettre en équation avec quelque épisode du drame. Ce qu'elle signifie n'est dit nulle part. L'éthique explicite de la trilogie est toute virile ; mais avant même qu'elle se soit formulée, la voici compensée, contredite, inquiétée par l'image de la génitrice anéantie tandis qu'elle accomplit le vœu de la nature. Le *bon droit* de Clytemnestre n'est reconnu explicitement ni dans la pièce ni dans les deux suivantes : il n'affleure que dans cette image fugitive et dans le trouble que laisse son sillage.

Mais la Belle Déesse, cette Artémis qui assiste les femmes en gésine, qui « hait le festin des aigles » comment a-t-elle pu exiger le jeune sang d'Iphigénie ? Les Grecs trouvaient naturel et légitime d'acheter à haut prix, en la payant d'avance, la réussite d'une entreprise hasardeuse. Les puissances mystérieuses qui la menacent peuvent être désarmées par l'offrande d'une vie humaine. La croyance a survécu au christianisme : plus d'un pont tient emmuré un squelette d'enfant ou de jeune fille. Le marché était alors conclu, plus ou moins explicitement, avec le diable. Un problème théologique commença d'exister lorsque l'homme pensa traiter avec une divinité olympienne que la réflexion dépouillait progressivement de son ambivalence natale pour lui attribuer les traits où l'humanité commençait à voir sa propre définition, la justice et même une certaine bonté. Le premier chœur d'*Agamemnon* le transpose en images qui retombent dans l'ombre du rêve avant que leur contradiction interne ait été formulée à la conscience. Son refrain : « *Dis la chanson lugubre, lugubre ; qu'elle se termine en victoire* », semble prononcée au réveil par un homme qui revoit confusément son cauchemar, préfère ignorer tout ce qu'il recouvre et n'y voir qu'un présage auquel il prie l'avenir de donner un démenti.

Si *Agamemnon* est probablement l'œuvre la plus grande qui ait jamais été représentée sur aucun théâtre, serait-ce parce que les sentiments y apparaissent d'abord dans les limbes d'une confusion à demi-onirique pour monter peu à peu jusqu'à la zone claire des actes et des jugements, sans que ceux-ci épuisent toutefois la richesse des réserves souterraines ?

*
* *

On aimera analyser de même une strophe d'Euripide, chez qui les correspondances avec l'inconscient s'expriment parfois en images simples. Il traduit volontiers une angoisse intolérable par le rêve du vol magique. Pour se dérober à une réalité opprimante, des êtres malheureux, des captives réduites en servitude, chantent leur vœu de fuir à travers les airs ou de se cacher sous la terre. La parenté entre l'évasion et la mort est là sensible, même si elle n'est jamais formulée. Plus secrète est la valeur d'un chœur d'*Iphigénie en Tauride*. Il décrit simplement la victoire d'Apollon sur le Python fils de la Terre et peut paraître, sans plus, un médaillon. Mais le contexte charge le vieux conte d'une valeur singulière.

Artémis sauve Iphigénie en lui substituant une biche et fait d'elle sa prêtresse parmi les barbares de la Crimée qui lui sacrifient les voyageurs étrangers. L'éloignement d'Iphigénie est, comme dans les rêves, une litote de la mort. Situé au fond de la Mer Hostile, défendu par la passe des Roches-Noires qui se rapprochent pour écraser les navires, le pays des Taures est une image de l'au-delà. Iphigénie est sur le point de consacrer pour l'immolation son frère Oreste qu'elle ne connaît pas ; mais il révélera son nom et ils fuiront ensemble.

Ce même Oreste vient de tuer Clytemnestre meurtrière d'Agamemnon. Les deux fantômes dominent la pièce où se rencontrent Oreste champion de son père et Iphigénie égorgée par lui, vengeance ensuite par Clytemnestre. La morte-vivante ne nomme son père et sa mère que pour les plaindre l'un et l'autre. Nul débat n'oppose la thèse du frère à ce qui pourrait être celle de la sœur. Mais un chœur, le quatrième stasimon, l'ex-

prime à sa manière, en chantant la victoire d'Apollon sur la Terre, jadis maîtresse du sanctuaire delphique. Aucun symbole n'est traduit. La brillante imagerie légendaire paraît sans rapport avec le drame. Les auditeurs toutefois, mieux qu'un critique moderne, établissaient les correspondances nécessaires : consciemment puisqu'Apollon est le conseiller d'Oreste ; et, davantage, dans leur inconscient où la Terre représentait Clytemnestre, Mère Terrible. Qu'Iphigénie doive s'incliner devant la mort de celle qui l'avait vainement défendue, puis sauvagement vengée, ses compagnes n'oseraient pas le lui dire. Mais ce qu'elles chantent ne signifie pas autre chose, préfigurant aussi la victoire finale du frère et de la sœur, désormais solidaires l'un de l'autre.

*
* *

La comédie commença également par être un chant d'où se détacha une action. Et le chant, là aussi, dépasse souvent l'anecdote, qui reste incluse dans le dialogue.

Deux citoyens d'Athènes décident de fuir la ville où la vie leur semble impossible. Ils vont établir entre ciel et terre une cité d'où ils règneront à la fois sur les hommes et sur les dieux, puisqu'ils seront maîtres des communications entre la terre et le ciel. La gent ailée les aide à édifier Néphélococcygie, d'où ils doivent bientôt expulser les fâcheux qui demandent l'entrée. Aristophane a rempli les *Oiseaux* des rencontres les plus cocasses, qui donnent de curieux aperçus sur les réalités de 414. Les chants du chœur en révèlent bien davantage.

Les deux émigrés, importunés par les huissiers, les plaideurs et les sycophantes, quittent Athènes parce que leurs affaires ne sont pas brillantes. A l'arrière-plan se devine un malaise plus général, duquel le poète évite de parler. Quelques mois auparavant, tandis qu'Alcibiade ramenait l'État à la politique de prestige en faisant partir la flotte vers la Sicile au milieu d'un enthousiasme un peu trop facile, des procès d'impiété firent peser la terreur sur la ville. La comédie n'en dit rien, pas plus qu'elle ne donne de raisons précises au mécontentement des

deux héros. Elle est un rêve d'évasion, le rêve de tout homme à qui la vie de société semble lourde. La présence d'un univers d'oiseaux, avec tout ce que ceux-ci signifient pour notre inconscient, donne à ce rêve une étrange force persuasive.

Les deux Athéniens ont pour introducteur Térée qui fut roi en Thrace et que les dieux changèrent en *Épops*, en Huppe. Conviant tous les oiseaux à la création du nouveau royaume, l'Épops les convoque l'un après l'autre, les picoreurs de grains, les becqueteurs d'olives, les mangeurs d'arbouses, ceux qui happent les moustiques. On n'a vu dans cet appel, chanté par l'Épops avec accompagnement de flûte, qu'un couplet d'une poésie ravissante. Il a un sens bien plus riche. Ceux qui ont décrit le millénarisme mélanésien le résument en trois chimères : nourriture abondante, liberté absolue, abolition de toute nécessité de travailler. Les hommes ont toujours imaginé que les oiseaux vivent libres, que la nourriture leur est donnée et que le vol ne s'accompagne d'aucune fatigue. « Aux petits des oiseaux Dieu donne la pâture » est une illusion chère à ceux qui doivent gagner leur pain. S'ils s'y attardent sans envie, c'est qu'ils espèrent, dans le cas où leur effort se détendrait, bénéficier à leur tour d'un privilège analogue. La chanson de l'Épops — et l'oiseau a reçu gratuitement le don musical, avec la grâce et la légèreté — est un rêve de paradis terrestre. Le désir d'évasion est formulé dialectiquement dans le dialogue ; il est traduit dans ce chant par des images qui vivent dans l'inconscient de tout homme. Le dernier oiseau évoqué est l'Alcyon, qui, disait-on, fait son nid sur la mer, et couve au solstice d'hiver tandis que, par respect pour lui, les flots restent calmes pendant quatorze jours. Un Athénien las de la ville et des procès aspire à une existence champêtre à condition qu'il n'y soit pas question de charrue ni d'étable ; plus secrètement, il souhaite la paix surnaturelle des jours alcyoniens.

Rêve d'hommes pauvres et dépendants, obligés de travailler de leurs mains, de ceux-là que la littérature grecque ignore, de même qu'elle évite d'aborder comme telle aucune question économique. Un riche ne verra pas un rare bonheur à grappiller sa nourriture sur le bien d'autrui. Le chant de l'Épops

s'adresse au petit peuple et un problème social s'y déchiffre en négatif. Un homme libre obligé de travailler devient semblable à l'esclave ; les soucis matériels sont indignes du citoyen, qui devrait se consacrer exclusivement à son devoir politique. Platon dans sa *République* renchérit sur l'intransigeance lacédémonienne et passe à la limite : les gardiens ne possèdent rien et reçoivent leur subsistance de ceux dont ils assurent la sécurité.

La logique d'un philosophe peut conduire un rêve de libération jusqu'à l'assujettissement total de l'individu à la communauté. Les deux Athéniens songent fort peu à fonder un « cité dompteuse d'hommes », mais simplement à se ménager un canton où la vie soit agréable : *Wunschbild* de gens de peu, fatigués par une politique de grandeur. Le chant de l'Épops et le paysage millénariste d'un éden aérien annoncent en profondeur la fin de l'ancien esprit civique et l'ère du bonheur individuel. S'il fallait leur chercher dans une œuvre toute différente un homologue non pas littéraire mais psychologique, je penserais aux comparaisons de l'*Iliade*. Presque toutes évoquent la vie pastorale, paradis perdu pour des soldats sous les armes depuis dix ans — ceux dont le poème ne parle jamais — qui, dans l'immense lassitude qu'ils n'osent pas avouer, ne pensent qu'au retour. Dans cette pièce qu'est l'épopée, ces tableaux rapidement esquissés, tant admiré des critiques pour leur justesse et leur beauté, sont comme de courtes chansons où s'exhale le soupire d'une nostalgie réprimée.

* * *

Synchronisme qui donne à réfléchir, le chœur disparaît avec la cité, comme si l'auditeur n'éprouvait plus le besoin de sentir, entre lui et le héros agissant, cette présence collective d'où montaient, alternées ou confondues, la voix de la conscience et celle de l'inconscient. La chanson n'apparaîtra plus qu'épisodiquement dans la pièce. Ménandre ne recourt à la musique que pour accompagner des interludes dansés. Plaute en revanche revient à la chanson et cela est significatif. Mieux qu'aucun autre poète comique, il a deviné les dessous de l'âme.

Des scènes entières de ce qu'on appelle ses farces ont le mouvement du cauchemar ; ou bien, ce qui est une autre forme d'oni-risme, un de ses personnages dévide avec complaisance un plan parfaitement irréalisable, mais qui compense sa misère et le laisse exterminer ses ennemis en imagination. Dans le *Cordage*, le pauvre Gripus, esclave d'un maître besogneux, est allé à la pêche dès le lever du jour. Il n'a pas pris de poisson, mais, ce qui l'enchanté, son filet a ramené une lourde valise qu'il devine pleine d'or. Et le rêve aussitôt se déroule :

Dès que je serai libre, j'achèterai des terres, une maison, des esclaves. J'aurai de grands vaisseaux pour commercer sur mer. Je serai roi parmi les rois. Je me fortifierai une ville entourée de remparts que j'appellerai *Gripus* comme moi, monument de ma gloire et de mes exploits, car j'y fonderai un grand empire.

Oppidum magnum communibo : mot révélateur. Le rêve de grandeur est secrètement étayé d'un rêve de sécurité. Gripus imagine son triomphe sans cesser de sentir sa faiblesse. Sa chanson est à peine finie que les vrais puissants surgissent — un maître pauvre est un maître tout de même — et le dépouillent de sa trouvaille.

Au surplus, de tels affleurements se trouvent aussi, chez Plaute, dans le dialogue. Les poètes du v^e siècle ont donné au chœur un style à lui, où l'inconscient s'exprime par élection. On voit souvent mal pourquoi Plaute préfère tantôt la musique, tantôt le parlé.

*
* *

La musique après Plaute rompt pour des siècles sa collaboration avec la scène. Elle reparait sur le théâtre en Angleterre et en Espagne, sous l'influence de l'opéra qui naît en Italie.

La chanson est réaliste et populaire dans les comédies villageoises de Bridges, dans les pastorales de John Lyly. Thomas Dekker, dans sa charmante *Fête du Cordonnier* (1599), fait entonner par de joyeux compères un refrain à boire, un couplet un peu leste. Les chansons à trois voix qu'il insère dans le spectacle ne servent qu'à le rehausser. Ben Jonson en usera de même dans

Volpone (1605). Un divertissement dans le style de l'opéra anime le premier acte de la *Tragédie de la Fiancée* de Beaumont et Fletcher. Mais les poètes comprirent bientôt que si la musique pouvait égayer une comédie elle devait, tout au contraire, approfondir l'émotion tragique, et n'en point distraire. Nul mieux que Webster n'a su user de la chanson pour créer ou prolonger le *thrill*. Dans la *Duchesse d'Amalfi* (vers 1616), le duc Ferdinand envoie dans la prison où il tient sa sœur enfermée, en espérant qu'elle perdra la raison, tous les fous de l'hôpital. « Sur un air lugubre », dit le scénario, ils entonnent une sorte d'incantation menaçante :

*O let us howl some heavy note
Some deadly dogged howl....*

D'un dramatisme plus profond est la scène du dernier acte de *Vittoria Corombona* (1617) où Cornélia, dans un accès de folie, reedit un vieux refrain que chantait sa grand'mère quand sonnait la cloche des morts. C'est une étrange prière aux animaux afin qu'ils aient pitié des corps sans sépulture : que le rouge-gorge et le roitelet les couvrent de feuilles, que la fourmi, le mulot et la taupe leur construisent un tertre, que le loup se tienne à l'écart. La vieille femme préfigure ainsi la mort imminente, ignominieuse, de ses deux coupables enfants.

La chanson devient bientôt un exercice de virtuosité. John Ford (*Le cœur brisé*, 1633) met sur la scène un chant de fiançailles, mais il fait exécuter par des musiciens, dans la coulisse, un éloge de la beauté, une plainte angoissée, un hymne funèbre, ingénieusement accordés au mouvement du drame. C'est le procédé cher à Lope de Vega. On entend venir du dehors des vers qui correspondent au sentiment d'un des personnages. Celui-ci s'émeut, révèle des pensées qu'il a jusqu'alors tenu cachées (*Nécessité déplorable*, II, 1) ou prend une brusque résolution, qui est parfois de donner un démenti à ce qu'il vient d'entendre. L'intervention de la voix mystérieuse apporte ainsi son impulsion propre, d'autant plus marquée qu'elle traduit mieux un débat intérieur.

*
* *

Shakespeare a connu et utilisé toutes ces recherches. Ses critiques n'ont voulu voir dans ses chansons que des morceaux littéraires plus ou moins réussis, estimant *meaningless and degraded buffoonery* plus d'une chanson de clown où un regard plus pénétrant découvrirait sans peine de subtiles correspondances avec le texte. Edmund Gosse lui-même ⁽¹⁾, qui juge la chanson en fonction du drame, qui en voit souvent l'intérêt psychologique, se détache difficilement du point de vue littéraire : *Some are mere star-dust, but others includes some of the very jewels of our tongue.* Il met ces joyaux, et même la « poussière d'étoile » bien au-dessus des *reckless snatches* qui sont dans *Hamlet*.

Jusqu'à *Hamlet* (1600), Shakespeare n'a mis de chansons que dans les comédies, et seulement à partir des *Gentilshommes de Vérone* (1594), où Julia trahie par Protée écoute sans plaisir le musicien qui loue sa rivale en quatorzains sophistiqués (IV, 2). Les fées compagnes de Titania prononcent leur *lullaby* tandis qu'Obéron les dément en préparant son maléfice ; la jolie incantation contraste avec la sotte chanson de Bottom au réveil de la fée (*Songes*, II, 1 ; III, 1), de même que la chanson des musiciens rehausse la vulgarité de Cloten (*Cymbeline*, II, 3). Dans la *Tempête*, les naufragés sont avertis par les chansons d'Ariel comme les héros antiques le sont par les songes (I, 2 ; II, 1) ; après quoi on entend les voix contrastantes de Stefano, de Caliban et des déesses (II, 2 ; IV, 1 ; V, 1). Tout cela allège l'action et y met quelques agréments de l'opéra. Les chansons des bouffons, les divertissements finaux, un esprit un peu délié n'aura pas grand peine à faire d'eux autre chose et mieux que des hors-d'œuvre. Mais les drames apportent davantage.

Aucun drame historique ne comporte de chanson, excepté *Henry IV* et *Henry VIII*. Au moment où le prince Hal va succéder à son père et chasser Falstaff, une chanson à boire éclate, comme pour symboliser la vie joyeuse à laquelle le nouveau roi doit renoncer (2^e partie, V, 3). Pour charmer la tristesse de la reine Catherine, une des suivantes fait l'éloge d'Orphée, le plus fidèle des époux. Jeux de contrastes dans le style de Lope de Vega.

⁽¹⁾ *The songs of Shakespeare* dans le *Book of homage to Shakespeare*, p. 52 et suiv.

Quelques couplets seulement sont éparés dans les drames et ils y comptent peu. Portia dans le *Marchand de Venise* (III, 2) appelle des musiciens au moment où Bassanio va choisir entre les trois coffrets : s'il perd, il finira comme le cygne qui défaille en musique ; s'il gagne, la musique se fera fanfare. Les couplets qui suivent ne sont pas à la hauteur de ce joli préambule. Le véritable moment musical de la pièce n'est pas chanté. C'est le ravissant duo au début de l'acte V : *in such a night as this*, où Lorenzo et Jessica évoquent les héros de la fable qui aimèrent au mépris de leur devoir, ainsi qu'eux-mêmes s'apprêtent à le faire. Nulle part peut-être la magie de Shakespeare n'a plus de force incantatoire. Les deux rôles, dans le *Roi Lear*, du Fou et d'Edgar contrefaisant la folie présentent quelques morceaux chantés, qui ne marquent que de légers changements de ton. Le Fou se moque de Lear en prose ; il lui débite en vers des chapelets d'adages dont le style souvent rappelle Villon ; ce qu'il chante est plus proche de la ritournelle populaire, avec des ellipses qui font brusquement tomber le dialogue dans l'absurdité pure.

C'est dire que, dans aucun des drames, Shakespeare ne se sert du chant pour rehausser le dialogue, ainsi qu'il le fait, avec virtuosité, dans les comédies. En revanche, par deux fois, il utilise un procédé tout différent, promis à une fortune singulière. Comme Webster dans *Vittoria Corombona*, il introduit dans le dialogue une chanson venue d'ailleurs, connue des auditeurs. Elle apparaît dans la bouche d'un personnage pour révéler des pensées qu'il n'aurait pas voulu formuler autrement.

Desdémone à la veille de mourir murmure la *Complainte du Saule* ; elle se rappelle sa servante Barbara, une amoureuse abandonnée, qui exhalait sa douleur avec ce vieux refrain. Elle-même sent son mari se détacher d'elle, ce qu'elle se refuse à reconnaître explicitement. Dans tous les folklores, le saule est arbre funéraire. Le symbole, à ce moment de la tragédie, correspond moins au sentiment de Desdémone, qui ne craint pas encore pour sa vie, qu'à l'inquiétude croissante du spectateur. Mais l'explication doit aller plus loin.

La ballade populaire ne concerne pas une femme, mais bien un homme :

Un pauvre être soupirait sous un sycomore.
 Le saule verdoyant, ah ! sera ma guirlande.
 Ainsi soupirant chantait-il.
 Suspendez-le, ami, sur mon tombeau.
 Je suis mort au bonheur. Mon grand amour s'en est allé (1).

To wear the willow était une expression proverbiale appliquée à un amoureux évincé. Benedick dans *Beaucoup de bruit pour rien* (II, 1) propose la guirlande de saule à Claudio qui se croit desservi auprès de Hero. On imagine mal de telles gentilleses autour du redoutable More. Mais un auditeur de 1600, à qui la valeur masculine de la chanson était plus familière que l'autre (laquelle fut sans influence sur la tradition ultérieure) percevait en l'écoutant une sorte de dialogue : la souffrance d'une femme inquiète, et, en contre-point, le grief d'un homme convaincu qu'elle le trahit. Le présage du saule vaudra pour l'un et l'autre.

*
 * *

Les chansons d'Ophélie sont d'une vulgarité qui tranche davantage sur le dialogue. Le sujet d'*Hamlet* est le même que celui de l'*Orestie*. Mais ni la chronique de Saxo Grammaticus, ni les traditions d'un monde où les théologiens seuls, partant des définitions classiques, étaient encore capables de cerner l'idée d'État, ne pouvaient inciter Shakespeare à donner un arrière-plan politique au problème du fils vengeur de son père. Toute la lumière tombe sur l'individu Hamlet pour éclairer ses événements au moment où ils émergent de l'inconscient, d'un inconscient dont ils gardent les ambiguïtés.

(1) Texte de Percy (*Reliques of ancient English poetry*, I, p. 98) datant semble-t-il, du règne de Charles II, version plus longue que celle que dut connaître Shakespeare, mais qui n'en altère pas le thème. *Willow, willow* était un refrain favori du xvi^e siècle. Un manuscrit du British Museum conserve une rédaction de cette époque avec accompagnement de luth. En Sicile, le sycomore est l'arbre de la patience, où un mari attend sa femme infidèle. — Rossini n'a pas manqué d'introduire une Romance du Saule dans son *Otello*.

Les légendes du matricide sont toujours colorées de misogynie. Tandis qu'Oreste affronte une mère inconnue, presque abstraite, Hamlet éprouve pour la sienne un mélange d'horreur et de trouble attirance qui alternativement le pousse au meurtre et le retient, ne lui laissant que la revanche des paroles :

I will speak daggers to her, but use none.

Il s'empote contre les femmes, comme si son réquisitoire contre le sexe entier pouvait compenser l'acte devant lequel il recule ; toute sa répulsion tombera sur Ophélie.

L'Amleth des *Gesta Danorum* est une sorte de Brutus qui feint la folie pour tromper l'oncle usurpateur. Celui-ci, qui a des doutes, lui envoie une fille pour le mettre à l'épreuve. Mais c'est la sœur de lait d'Amleth ; elle l'avertit du piège et ils couchent ensemble dans un bois à l'insu de tous. Elle n'a même pas un nom et ne reparaît plus après la furtive union ; elle est sans rapport avec un autre espion dont Shakespeare fera Polonius.

On a voulu que les chansons d'Ophélie au IV^e acte révèlent la fille facile des *Gesta*. Les choses sont plus compliquées. Hamlet lui a fait la cour, puis a donné des signes de déséquilibre, sur quoi Laërte recommande à sa sœur d'être prudente avec son étrange amoureux. Polonius est plus précis : qu'elle n'accorde rien avant d'être sûre d'avoir ferré le prince. Hamlet alors entre chez elle dans un accès de mortelle angoisse sans que lui dans son trouble, elle dans sa frayeur parviennent à prononcer un mot. C'est la seule rencontre où il soit naturel avec elle. A partir de ce moment, il fixe sur elle le mépris qu'il a pour sa mère. Traitée comme un jouet par son père et par Hamlet, elle devient folle après le meurtre de Polonius.

Ce que révèlent ses chansons, c'est le regret de l'occasion qu'elle a perdue par sa timidité le jour où Hamlet est entré chez elle et s'en est allé sans avoir obtenu ce qu'elle ne demandait qu'à lui accorder. Elle imagine donc la scène à rebours : telle que la raconte la complainte. Une jeune fille profite de la Saint-Valentin pour entrer dans la chambre où dort un garçon.

Quand elle en sort elle n'est plus vierge et il la refuse parce qu'elle est venue :

Avant de me trousser, fit-elle,
Le mariage on me promit.
— Par le jour, l'eusse fait, la belle,
Si tu n'avais cherché mon lit ⁽¹⁾.

C'est répéter, beaucoup plus crûment, la leçon de Polonius dont elle reconnaît la sagesse tout en déplorant de l'avoir suivie. La même valeur double apparaît dans les autres chansons dont elle fredonne un ou deux couplets.

Madame, il est mort et en terre,
Il est mort et s'en est allé ;
A sa tête est un gazon vert,
A ses pieds est un blanc pavé.

S'agit-il de Polonius ou de l'amour d'Hamlet ? L'équivoque n'est pas seulement pour l'auditeur, comme c'est généralement le cas au théâtre. Elle existe dans l'âme déchirée d'Ophélie.

*
* *

Nous avons, chemin faisant, passé d'un système à un autre. La chanson révélatrice de l'inconscient fait partie intégrante du drame antique. Elle ne se détache sur le reste de l'œuvre que par le rythme et le style, sans parler de l'accompagnement musical dont nous ne pouvons plus juger. Les dramaturges espagnols, les élisabéthains, Shakespeare lui-même dans les comédies, dans *Lear*, dans *Henry VIII*, composent des couplets qui orientent les pensées des spectateurs plutôt qu'ils n'éclairent le moi secret des personnages. Mais voici qu'une *citation* rompt brusquement un tissu littéraire, signifiant d'autant plus qu'elle lui reste plus hétérogène. La chanson d'Ophélie surprend plus que celle de Desdémone, qui est simplement sentimentale ; sa vulgarité même avertit l'auditeur d'être attentif à une apparition inattendue, celle du désir secret, refoulé, d'Ophélie, qui s'ex-

(1) IV, 5, trad. Morand et Schwob.

prime là comme il le ferait dans un rêve, censuré, référé à une autre personne ⁽¹⁾.

*
* *

Goethe a vu comme Shakespeare quelle fenêtre une chanson populaire ou donnée comme telle pouvait ouvrir sur l'arrière-plan d'un drame. Celles de la cave d'Auerbach dans *Faust* sont sans mystère (le *Flohlied* est du reste d'origine savante). En revanche, deux chansons de Marguerite sont pleines de signification.

Celle du *Roi de Thulé* est de Goethe lui-même, qui l'écrivit en 1774 indépendamment de *Faust* ; mais il a pensé à *Faust* pendant des années avant d'en rien publier. Elle fut imprimée en 1782 dans un *Recueil de chansons populaires et autres*, mise en musique par Siegmund von Seckendorf avec la mention : « in Goethes *Faust* ». Les commentateurs s'intéressent aux variantes du poème plus qu'à son rôle dans le drame où ils le traitent comme un hors-d'œuvre : Marguerite fredonnerait machinalement un refrain de son enfance sans réfléchir à son contenu. « Amour fidèle et durable, note cependant Kuno Fischer. C'est ainsi que Marguerite voudrait aimer et être aimée ». La chanson en effet est révélatrice de ce que Marguerite ne saurait encore formuler. En la distinguant sur la place, Faust l'a troublée. Qui est-il ? « Un homme de noble maison, cela se lit sur son front... Autrement, eût-il été si audacieux » ? Il fait lourd dans la chambre. Inquiète, presque effrayée, elle voudrait voir rentrer sa mère — qu'elle empoisonnera à demi-innocemment, pour que rien ne gêne ses entrevues avec Faust. Elle se rassure en chantant l'histoire du roi très fidèle.

La scène est d'une vérité psychologique que les adaptateurs ont respectée. Sur un détail de ce genre, un homme de théâtre

⁽¹⁾ Mozart a joué — tout autrement — sur l'effet de surprise que produit une citation inattendue quand, dans *Don Juan*, le petit orchestre sur la scène joue quelques mesures de l'aria de *Figaro*, à l'époque le morceau le plus populaire de la pièce. Leporello remarque : « Je connais cela... ». Dans les représentations mopernes, il dit : « Mais cela vient du *Figaro* de Mozart ».

peut avoir des clartés qui manquent à un commentateur. A l'opéra Marguerite interrompt sa chanson pour s'interroger sur le seigneur qui l'aborda. Le parlé exprime son sentiment conscient, le chant son aspiration inconsciente :

Es war ein König in Thule
 Gar treu bis an das Grab,
 Dem sterbend seine Buhle
 Einen goldnen Becher gab.

La coupe vient d'une *maîtresse*, non d'une *épouse*. *Buhle* dans le premier *Faust* n'a pas encore son sens moderne, méprisant ; il y glisse dans la seconde partie. « En souvenir de sa belle », dit la version de Carré, et le hasard de la rime ne pouvait amener un terme plus exact. Marguerite sait qu'elle n'est pas du même rang que Faust ; elle ne peut être pour lui qu'une *Buhle* ; mais même une *Buhle* peut recevoir d'un roi un grand amour.

Le symbole de cet amour est la coupe d'or qui suit le roi jusque dans la mort. Marguerite achève le lied en découvrant la cassette. Comment pourrait-elle croire maléfique cet or qui ruisselle sous ses yeux ? La légendaire ambivalence de l'or donnerait à cette scène le pouvoir d'un conte de fées si Goethe ne la terminait délibérément par un brusque retour au réel et un mot assez vulgaire :

Ah ! si ces boucles étaient à moi ! A quoi vous sert votre beauté, jeunesse ? Elle vaut son prix, mais ne mène pas loin...
 Tout tend vers l'or, tout dépend de lui. Pauvres que nous sommes.

Le métal a remplacé le symbole ; le rêve idéal s'efface devant un désir immédiat. Et il est vrai que Marguerite n'est qu'un pauvre être. Sa tragédie personnelle va commencer.

*
 * *
 *

Sa dernière chanson apparaît d'abord plus énigmatique. Au moment d'entrer dans son cachot, Faust l'entend dire :

Meine Mutter die Hur'
 Die mich umgebracht hat,
 Mein Vater der Schelm
 Der mich gessen hat.

Mein Schwesterlein klein
Hub auf die Bein
An einem kühlen Ort.
Da ward ich ein schönes Waldvögelein
Fliege fort, fliege fort.

Cette fois, comme dans *Hamlet*, la chanson, qui figure déjà dans l'*Urfaust*, est authentiquement populaire. Elle vient du conte du *Genévrier* dont Grimm donne dans son recueil une version en bas-allemand, *Van den Machandelboom*. Goethe le mentionne dès 1774 dans des lettres à La Roche. Les folkloristes en ont retrouvé des versions, très peu divergentes, dans presque tous les pays d'Europe.

Une méchante belle-mère égorge son beau-fils et fait manger au père les chairs de l'enfant. La petite sœur recueille les os tombés sous la table et les enterre sous le genévrier. Des branches montent un nuage, puis une flamme d'où s'envole un oiseau qui chante :

Ma mère, qui m'a tué — mon père qui m'a mangé ! — Ma sœur Marleenike a relevé mes os — les a noués dans un mouchoir de soie — mis sous le genévrier. — Kiwith, kiwith, quel bel oiseau je suis devenu !

Dans le folklore slave, un arbre qui pousse sur le corps d'un homme assassiné devient un instrument de musique qui dénonce le meurtrier. Le genévrier du conte allemand n'est que le lieu de la transformation. Un oiseau qui surgit d'une flamme évoque la résurrection triomphale du phénix, dont nous avons ici une curieuse interprétation paysanne. L'enfant revient en effet à la vie et l'oiseau jette du haut de l'arbre une pierre qui tue la belle-mère.

Les commentateurs se sont demandé ce que l'évocation du conte venait faire dans la scène. Kuno Fischer, un des exégètes qui a le mieux compris l'importance des associations psychologiques, interprète simplement : « Ce qu'on raconte d'un enfant tué, d'une mère criminelle, ne se rapporte pas à moi. Mon enfant vit. Je veux l'allaiter ». Un autre parle d'une disparate voulue, d'une « incohérence terrible » destinée à inspirer l'angoisse. La cohérence existe, mais elle est sous-jacente au conscient.

Marguerite reprend la chanson accusatrice. Aucune version (sauf une du Devonshire) n'y donne d'adjectif ni au père ni à la belle-mère.

*Ma mayre m'a tuat,
Mon payre m'a manjat,
Ma sure Margarideta m'a plorat,*

dit la chanson provençale. Celle de Marguerite trahit d'abord une double hantise. Elle voudrait s'évader, s'envoler comme l'oiseau ; elle est hantée par les injures que la foule a lancées contre elle, la *Hure*, lorsqu'elle était exposée sur la chaise d'infamie.

Sie singen Lieder auf mich. Es ist böß von den Leuten.
Ein altes Märchen endigt so.
Wer heisst sie 's deuten ?

Il semblerait qu'elle dût s'identifier avec la méchante belle-mère, de même qu'elle jette inconsciemment une responsabilité sur Faust en traitant le père de *Schelm*, alors que dans le conte il est totalement innocent. Mais Marguerite, criminelle de fait, se sent innocente d'intention et c'est pourquoi elle prend le rôle de la sœur, qui dans la version provençale s'appelle Margarideta. Il n'est plus question ici d'enterrer les os sous un arbre du jardin : ils sont portés en un *endroit frais* où ils deviendront un *oiseau des bois* ; elle décrira un instant après l'étang où elle a noyé le nouveau-né, à l'entrée du bois. Elle voit encore le petit qui se débat. Elle supplie Faust de le sauver, de procurer ce même retour à la vie qui termine le conte. Ce qui fait la force de ce bref couplet dans cette scène poignante, la plus dramatique que Goethe ait jamais écrite, c'est qu'il évoque une libération, une résurrection, et c'est bien une résurrection aussi que symbolise le dialogue final entre Méphistophélès et la Voix d'en haut : « Elle est jugée. — Elle est sauvée ». Aucune *chanson dans la pièce* n'est plus révélatrice. Goethe a cru donner une valeur analogue aux couplets de Claire dans *Egmont*, qui doivent suggérer qu'elle est éprise d'un chevalier. La scène est aussi froide que celles de *Faust* sont émouvantes.

Le classicisme français permit quelques effusions lyriques à Rodrigue, à Polyeucte. Les stances disparurent bientôt de la tragédie, où la musique ne revint que dans les drames bibliques de Racine. Les parties chantées y sont moins insignifiantes qu'il ne paraît à première lecture, témoin la scène entre Élise et le chœur (*Esther*, II, 9). Le dialogue exprime l'inquiétude des Juives menacées par la colère d'Assuérus ; les couplets sont dans le style des *Psaumes*, des prières au tout-puissant Dieu d'Israël, ferme appui de son peuple menacé. La couleur biblique, plus peut-être que Racine lui-même ne le pensait, y est nuancée de ferveur chrétienne. On chercherait vainement dans l'Ancien Testament l'équivalent de

O douce paix !
 O lumière éternelle !
 Heureux le cœur qui ne te perd jamais !

L'aspiration de Racine lui-même s'y exprime plutôt que celle des jeunes filles, qui songent surtout à triompher de leurs ennemis. Les chœurs d'*Athalie* commencent aussi par des thèmes juifs et se prolongent en thèmes chrétiens, effusions d'un esprit troublé qui cherche la sérénité.

Est-il d'autre bonheur que la tranquille paix
 D'un cœur qui t'aime ?

Cela est aussi éloigné que possible de l'Ancien Testament et pourrait figurer dans les *Cantiques spirituels*.

Joad prophétise au troisième acte, annonçant la trahison de Joas, la destruction de Jérusalem, l'avènement du christianisme. « Cette scène, dit Racine, amène très naturellement la musique par la coutume qu'avaient plusieurs prophètes d'entrer dans leurs saints transports au son des instruments... ». Leur symphonie marque l'irruption de l'Esprit qui parle par la bouche du grand-prêtre et transporte l'auditeur dans un monde supérieur.

D'autre part, sur un autre plan, il y a chez Racine une révélation analogue à celle qu'apporte la chanson d'Ophélie. C'est le cri par lequel Phèdre s' imagine accompagner Hippolyte à la chasse :

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !

Euripide avant lui avait déchiré à cet endroit le tissu des paroles contrôlées ; et il avait donné un accompagnement musical à l'involontaire aveu de l'amoureuse.

*
* *

Les dramaturges élisabethains et espagnols ont enseigné à Musset ce que peut la musique sur la scène. Le *Portrait* de Massinger (1629) pièce relevée d'intermèdes musicaux, lui a donné l'idée de *Barberine*, où quelques couplets ne servent qu'à animer une comédie un peu languissante. Ceux qui terminent *Il ne faut jurer de rien* signifient davantage.

Van Buck et Valentin, d'accord pour une fois, préparent un traquenard à Cécile. Van Buck, un peu gris, est en veine de confidences :

Je me souviens qu'étant à La Haye j'eus une équipée de ce genre. C'était, ma foi, un beau brin de fille. Elle avait cinq pieds et quelques pouces et une vraie moisson d'appâts.

Sur quoi il entonne un refrain à sous-entendus. Valentin songe bien à compromettre Cécile, mais non à s'aventurer plus loin. Au moment où le neveu sent en lui naître un amour vrai, l'oncle donne un démenti aux conseils qu'il a jusque-là prodigués. La chanson oppose un autre Van Buck à celui qui va se montrer un autre Valentin. Tout cela est juste, rapide, et ne peut qu'effleurer le spectateur.

Le *Chandelier* est peut-être la seule œuvre dramatique dont une chanson soit vraiment le centre. Celle de Fortunio (II, 3) est sa déclaration, que ce timide fait sous la forme la plus audacieuse, devant le mari et l'amant, forcé par celui-ci. Après quoi Jacqueline à son tour avoue son amour, lorsque dans sa chambre (III, 3) elle insiste pour que Fortunio la chante de nouveau. Il lui révèle en se déroband qu'il est dorénavant le maître de la situation, car il a cessé d'être dupe. Le thème reparait à la scène finale, pour accuser le retournement. Tout paraît recommencer comme à l'acte précédent. Maître André entonne de nouveau le seul air qui soit à sa portée : « Buvons, amis, buvons sans cesse », mais la réplique de Clavaroche passe dans la bouche de Fortunio. La chanson est le symbole même de la candeur de

Fortunio. Musset l'a faite sentimentale avec un léger tour populaire (« et je veux mourir pour ma mie » aurait enchanté Alceste), si bien que Maître André s'imagine qu'il l'a inventée « pour quelque grisette de la ville ». Le sujet des comédies de Musset se fixe mal dans la mémoire. Le *Chandelier* est pour nous tous « la pièce où il y a une chanson ».

* * *

Le *Roi s'amuse* est le drame où il y a une chanson. Hugo met dans ses pièces quelques couplets qui sont en général excellents. François I^{er} au premier acte chante

Vivent les gais dimanches
Du peuple de Paris,
Quand les femmes sont blanches,
— Quand les hommes sont gris,

continue Triboulet, sans se douter qu'une Blanche qui lui touche de près est guettée par un homme en gris. Une autre chanson, beaucoup plus célèbre, l'avertira qu'il a poignardé sa fille en croyant tuer le roi.

Louis-Philippe en 1832 interdit la pièce dont Piave utilisa l'argument pour écrire le livret de *Rigoletto* ; François I^{er} y devient un duc de Mantoue. L'opéra fut joué à Paris en 1857 ; Hugo exilé prétendit s'opposer à la représentation, alléguant que *Rigoletto* n'est qu'une contrefaçon du *Roi s'amuse*. Il fut bien entendu débouté. L'air de Verdi sur des paroles françaises traduites de l'italien s'est aujourd'hui substitué dans les mémoires au quatrain du drame :

Souvent femme varie
Bien fol est qui s'y fie.
Une femme souvent
N'est qu'une plume au vent.

Hugo reprenait là une chanson traditionnellement attribuée à François I^{er}, qui en aurait inscrit au diamant le premier distique sur une vitre du château de Chambord. « Toute femme varie, comme dit François I^{er} », écrit Bussy-Rabutin le 25 juin 1670 à Corbinelli.

François I^{er} écrivit des poésies qui furent bientôt oubliées. Comment expliquer que seule ait survécu ce qui est devenu « la chanson du roi » ? que cette chanson se soit attachée dans les mémoires au plus versatile des amants royaux ? C'est qu'elle exprime une profonde vérité psychologique. Elle est un exemple typique de la *projection* libératrice, cette projection qui est le ressort essentiel de la misogynie populaire. Le François I^{er} de Hugo n'estime pas, consciemment, qu'il ait à se justifier de son inconstance, ni à rendre compte du mal qu'elle peut causer. La tradition cependant a curieusement retenu de lui l'excuse qu'il se donne en se déchargeant de sa propre infidélité sur la totalité des femmes. Dans un drame qui sonne faux d'un bout à l'autre, cette citation a une valeur unique : elle révèle une authentique démarche de l'inconscient.

Le distique de Chambord ne fait au surplus que traduire un vers de Virgile :

Varium et mutabile semper
Femina,

par lequel Mercure excite Énée (IV, 569) à brusquer son départ. Là aussi toute la fidélité est du côté de la femme, qui se tuera de désespoir. Il est vrai qu'Énée a des raisons supérieures d'abandonner Didon ; sa mission n'est pas de rester à Carthage, mais de conquérir l'Italie. Le dernier argument de Mercure pourrait donc paraître superflu. C'est lui cependant qui l'emporte. Pour en comprendre l'efficacité, souvenons-nous que les dieux mettent simplement en langage clair les obscures pensées des héros.

*
* *

Ainsi s'amenuise d'âge en âge la chanson révélatrice de l'inconscient jusqu'à se réduire à quelques vers qui semblent intrus jusqu'au moment où l'on consent à les approfondir. Voici, à la limite, un exemple où des paroles connues et significatives font irruption sur la scène sans même être prononcées : suggérées simplement par l'air qui les accompagne.

J'avais une marraine,
chante Chérubin sur l'air de *Malborough*. Et nous entendons en surimpression le vœu très précis qu'il n'oserait pas formuler :

— Beau page, mon beau page, quelle nouvelle apportez ?
— Monsieur Malborough est mort,
Est mort et enterré.

Le spectateur n'a peut-être pas le loisir de substituer explicitement Almaviva à Malborough, mais la chanson agit sur son inconscient et le rend sensible à l'âpreté souterraine d'une déclaration qui, à ne lire que les paroles, est d'une trompeuse langueur.

Est-ce en vertu d'une habileté consciente que Beaumarchais choisit pour la romance cet air et aucun autre ? La rencontre est si heureuse que c'est elle, cette fois, que l'on souhaiterait psychanalyser.

Chronique

Séances mensuelles de l'Académie

A la première séance de l'année, le 14 janvier, M. Joseph Hanse, directeur sortant de charge, a salué la mémoire de Louis Dumont-Wilden, décédé le 11 décembre. Il a ensuite transmis ses pouvoirs à M. Robert Vivier, élu directeur pour 1964. Dans son allocution, il a annoncé son dessein de proposer la réforme de l'article 7 du règlement d'ordre intérieur, afin que les membres de la section de littérature puissent accéder dans un délai normal aux fonctions de directeur.

L'Académie a accepté différents dons et legs, et attribué des subventions du Fonds National de la Littérature. Sur une invitation de MM. les Ministres de l'Éducation nationale, elle a décidé de participer à la Commission pour la promotion de l'enseignement de la seconde langue et a désigné pour l'y représenter éventuellement MM. Nothomb et Vanwelkenhuyzen.

Le 8 février, l'Académie a entendu une communication de M^{me} Émilie Noulet sur *Le théâtre de Jean Tardieu*. Elle a discuté la proposition de M. Hanse de réformer l'article 7 du règlement d'ordre intérieur ; la suite de cette discussion a été reportée au mois de mars. L'Académie a choisi comme sujets de concours pour 1967 : *Une étude de l'influence de Walt Whitman sur la littérature française de Belgique* (pour la section de littérature) et *Une étude sur les revues symbolistes en Belgique* (pour la section de philologie).

Elle a décidé de consacrer sa séance annuelle à célébrer le 150^e anniversaire de la mort du prince de Ligne.

En sa séance du 14 mars, l'Académie a pris acte de ce que M. Hanse, par respect d'une forme du règlement, retirait provisoirement sa proposition de réforme de l'art. 7. Elle a décidé, à l'unanimité, de publier la protestation dont M. Lucien Christophe l'avait saisie au sujet d'une convocation rédigée en néerlandais par la Société du Musée Verhaeren, à Saint-Amand. A l'unanimité également, elle a accordé son patronage au Fonds de soutien de l'enseignement du français dans les Fourons.

Elle a entendu une communication de M. Robert Vivier sur *Molière, la médecine et les médecins*. Des subventions du Fonds National de la Littérature ont été attribuées.

Une démission

M. Lucien Christophe, membre depuis 1955 de l'Association du Musée Verhaeren à Saint-Amand, a reçu du secrétariat général de cette association une convocation rédigée en néerlandais. C'est la première fois qu'il en est ainsi.

Notre confrère a répondu par la lettre suivante, dont, comme on l'aura lu plus haut, l'Académie unanime a décidé l'insertion dans ce Bulletin.

A l'Association du Musée Verhaeren à Saint-Amand, Anvers.

Messieurs,

Le document néerlandais que vous m'avez envoyé à la date du 20 février me paraît singulièrement typique d'un état d'esprit qui va contre la culture et contre la vérité. Vous ne pouvez imaginer, je suppose, qu'Emile Verhaeren eût donné son agrément à une association se flattant d'honorer sa mémoire, mais en bannissant la langue française, même dans ses rapports avec les écrivains français de Belgique. On pourrait imaginer l'hypothèse d'ailleurs peu flatteuse d'un Flamand écrivant en français à contre-cœur, par astuce et calcul, pour élargir son aire d'influence. Mais notre grand écrivain s'est choisi une compagne qui était wallonne ; il avait une maison à Saint-Cloud, un pied à terre à Roisin. Il vous eût, comme je le fais aujourd'hui, envoyé sa démission de votre association en soumettant à vos méditations ce texte que j'extraits d'une conférence qu'il prononça, en 1907, au Musée du Livre, qui en assura l'édition :

« La plus solide gloire de la langue française, c'est d'être le meilleur outil de la pensée humaine ; c'est d'avoir été donnée au monde pour le perfectionnement de son sentiment et de son intelligence ; c'est, en un mot, d'être faite pour tous avant d'appartenir à quelqu'un. Ah ! si un jour il se pouvait faire que toute la force et tout le cœur et toute l'idée et toute la vie des Européens unis s'exprimassent en elle, avec leur infinie variété d'origine et de race » !

Veillez agréer, Messieurs, l'assurance de mes sentiments distingués.

(sé) LUCIEN CHRISTOPHE.

A propos de la Quinzaine du Bon Langage

On sait qu'à l'initiative de la Fondation Charles Plisnier a été constitué en 1961 un Office du Bon Langage, que préside M. Joseph Hanse et qui organise chaque année une Quinzaine du bon langage.

La première fut ouverte, en 1962, par une allocution de M. Victor Larock, alors Ministre de l'Éducation nationale et de la Culture. L'an dernier, ce fut la Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises qui fut chargé de cette agréable mission. Cette année, M. Hanse a prié M. Alain Guillemmou de solliciter à cette occasion une brève interview de M. Maurice Genevoix, secrétaire perpétuel de l'Académie française.

C'est que, depuis quelques mois, l'Office du Bon Langage s'est associé à d'autres organismes similaires, de France, de Suisse et du Canada, en une Fédération internationale pour la sauvegarde et l'unité de la langue française. M. Maurice Genevoix préside cette Association, à laquelle l'Académie française apporte son précieux concours. L'Académie accepte d'être consultée comme arbitre et de définir le bon usage dans les cas où il reste indécis et où il fait l'objet de controverses entre spécialistes. Ainsi l'Académie française s'adapte aux exigences d'une époque pressée où la langue est soumise, plus qu'autrefois, à de profondes et incessantes altérations et obligée de s'adapter au mouvement même de la vie, sans renoncer à ses traditions.

Tous les défenseurs du français se réjouiront de cette nouvelle façon dont l'Académie française consent à être « le greffier de l'Usage ».

M. Maurice Genevoix a bien voulu nous autoriser à reproduire le message qui a été radiodiffusé le 15 mai 1964.

Je devrais avant tout rappeler ici les titres de l'Office belge du Bon Langage, insister équitablement sur l'efficacité d'une action et la qualité d'une vigilance dont l'autorité, la culture et le dévouement de M. Joseph Hanse nous sont les meilleurs et très précieux garants. Mais le temps m'est limité et je dois tenir compte des minutes.

Du point de vue de l'Académie française, je ne saurais dire à quel point cette action nous est précieuse lorsqu'elle vient, comme c'est le cas, d'un organisme étranger d'expression française. En effet, à partir du moment où l'on a bien voulu reconnaître, en matière de langage français, l'autorité et, éventuellement, l'arbitrage de l'Académie française — (et nous sommes on ne peut plus sensibles au fait que ce sont

les Belges qui nous ont donné, les premiers, leur adhésion) — l'Académie a besoin de compter, plus que jamais, sur la sympathie et la collaboration confiante des organismes francophones de l'étranger. Nous savons que c'est bien la pensée de nos amis belges que de s'engager et de progresser dans cette voie.

Il va de soi qu'à partir du moment où, dans de grandes ou de moindres zones de parler français, chacun de ces langages français risque d'évoluer en circuit fermé, en subissant les influences que l'on pourrait appeler contaminantes de l'océan allophone qui les entoure (Vallée d'Aoste, Canada, Réunion, Suisse vaudoise, etc...), il va de soi, disais-je, ces données étant ce qu'elles sont, qu'il faut songer d'avance à se mettre d'accord. Tenant compte, certes, des lois biologiques de l'évolution des langues, on voudra bien néanmoins convenir que la France reste, entre ces zones de parler français, celle qui demeure le plus près des sources, des sources vives, des sources pures. Que chacun des organismes fédérés garde donc son autonomie, juge lui-même des moyens à employer, les meilleurs en ce qui le concerne, les mieux adaptés au milieu et aux circonstances.

Mais nous, Académie française, acceptons la responsabilité d'être comme une référence permanente, bénévolement reconnue, seule capable, en dernier ressort, de résoudre les contradictions, de dissiper les incertitudes, de fédérer ainsi en une sorte de doctrine cohérente, librement acceptée je le répète, des compétences et des bonnes volontés militantes par définition et en fait dispersées et séparées.

Voilà, au moins pour l'essentiel, quelques raisons de notre gratitude et par ailleurs d'une confiance que je sais d'avance partagée.

Maurice GENEVOIX,
Secrétaire perpétuel de l'Académie française.

Sur le monostique

M. Paul Dresse nous adresse la note suivante.

Dans son dernier fascicule paru, le *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises* a édité un texte dû à M. L. C. Breunig qui avait fait l'objet le 31 août 1963 d'une communication aux Journées Apollinaire de Stavelot. Intitulé *Apollinaire et le monostique*, ce texte —

à propos d'un poème d'*Alcools* portant le titre de *Chantre* — propose une curieuse monographie du *monostique*, c'est-à-dire d'un poème entier consistant en un seul vers. Pages très érudites qui citent, je pense, tout ce qu'on peut mentionner à ce propos... ou, du moins, à peu près tout. Car, si l'auteur m'a, par exemple, révélé le nom d'Emmanuel Lochac, auteur des *Monostiches* (terme, m'apprend-il, qui n'a pas été approuvé par l'Académie, ni Littré), en revanche il omet le seul Belge qui ait cultivé le monostique avec bonheur : Roger Kervyn de Marcke ten Driessche.

Depuis quelques années déjà, M. Roger Kervyn est responsable d'une plaquette bizarre, beaucoup plus large que haute, sur laquelle se détache un mot inquiétant : *Ténias*, tracé en blanc sur un fond noir comme un intestin. Cette minuscule brochure contient onze poèmes, mais tous réduits à un alexandrin présentant chacun son titre propre. En voici trois consacrés à des escargots :

Ventre à terre, il parcourt le sentier de la vie.

En voici un autre :

Ami, rentre ta corne inapte à me pourfendre.

Un autre encore :

Moi... quitter ma maison pour un appartement!

Voici maintenant *Une réelle occasion* :

Sur laquelle à pieds joints saute le mille-pattes.

Voici le *Gruyère rapé* :

Versé dans le bouillon qui n'en croit pas ses yeux.

Voici la transposition d'un *Proverbe* :

Un petit pois tout seul ne fait pas la purée.

Voici enfin *Un vaincu* :

Ris jaune et fuis, citron, sans demander ton zeste.

Les *Monostiches* — ceux, du moins que reproduit M. Breunig — ont quelquefois plus d'envergure ou de hauteur, ils n'ont jamais cette ironie, ni ce sens pictural aigu. C'est pourquoi je tiens M. Kervyn pour le Prince du monostique malicieux et, en le signalant, j'ai voulu réparer une omission d'ailleurs bien compréhensible chez un lettré que sépare de nous la largeur de l'Atlantique.

Distinctions

M. Jean Pommier a été nommé docteur honoris causa de l'Université de Louvain. Il en a reçu les insignes le 2 février.

M. Lucien Christophe a reçu le Prix des Scriptorum Catholici pour son ouvrage : « Le Jeune Homme Péguy ».

Hors de Belgique

M. Fernand Desonay, invité par l'Université Goethe, a fait à Francfort, en janvier, au Séminaire de philologie romane, une conférence intitulée : « François Villon, artiste du trait ».

En avril, il a donné à Paris, à la Société de poésie, une conférence sur Jean Cocteau.

M. Roger Bodart a parlé du « Secret de Shakespeare », le 30 janvier, à la tribune de l'Université des Annales, à Paris ; et, le 10 janvier, à Luxembourg, au Cercle du Carrefour, de « Notre cher Péguy », et du livre récent de M. Lucien Christophe.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises

ACADÉMIE. — <i>Table Générale des Matières du Bulletin de l'Académie. Années 1922 à 1959.</i> 1 brochure in-8° de 78 p. — 1960	25 fr.
ANGELET Christian. — <i>La poésie de Tristan Corbière</i> 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961	70 —
BAYOT, Alphonse. — <i>Le Poème moral. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200.</i> 1 vol. in-8° de 300 p. — 1929	250 —
BERVOETS Marguerite. — <i>Œuvres d'André Fontainas.</i> 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949	140 —
BODSON-THOMAS Annie. — <i>L'Esthétique de Georges Rodenbach.</i> 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942	100 —
BOUMAL Louis. — <i>Œuvres</i> (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939	70 —
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 p. — 1933	140 —
BUCHOLE Rosa. — <i>L'Évolution poétique de Robert Desnos.</i> 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956	120 —
CHAINAYE Hector. — <i>L'Âme des choses.</i> Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935	70 —
CHAMPAGNE Paul. — <i>Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie.</i> 1 vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952	100 —
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850). I. La Bataille romantique.</i> 1 vol. in-8° de 423 p. — 1931	250 —
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850) II. Vers un Romantisme national.</i> 1 vol. in-8° de 546 p. — 1948	250 —
CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastorale (1594)</i> 1 vol. in-8° de 116 p. — 1959	100 —
CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps.</i> 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960	60 —
COMPÈRE Gaston. — <i>Le Théâtre de Maurice Maeterlinck.</i> 1 vol. in-8° de 270 p. — 1955	120 —
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie des Écrivains Français de Belgique (1881-1950).</i> 1 vol. in-8° de 304 p. — 1954	120 —
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren.</i> 1 vol. in-8° de 156 p. — 1958	100 —

DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe et ses amis</i> . 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952	110 —
DAVIGNON Henri. — <i>L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel</i> (Lettres inédites) 1 vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955	50 —
DAVIGNON Henri. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux</i> . 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963	90 —
DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer</i> . 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957	175 —
DELBUILLE Maurice. — <i>Sur la Genèse de la Chanson de Roland</i> . 1 vol. in-8° de 178 p. — 1954	120 —
DE REUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue</i> . Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958	120 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre</i> . 1 vol. in-8° de 282 p. — 1952	100 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève</i> . 1 vol. in-8° de 317 p. — 1959	125 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chanteur d'Hélène</i> . 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959	150 —
DE SPRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 126 p. — 1936	70 —
DONEUX Guy. — <i>Maurice Maeterlinck. Une poésie - Une sagesse - Un homme</i> . 1 vol. in-8° de 242 p. — 1961	110 —
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938	70 —
DUBOIS Jacques. — <i>Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle</i> . 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963	100 —
ÉTIENNE Servais. — <i>Les Sources de « Burg-Jargal »</i> . 1 vol. in-8° de 159 p. — 1923	70 —
FRANÇOIS Simone. — <i>Le Dandysme et Marcel Proust</i> (De Brummel au Baron de Charlus). 1 vol. in-8° de 115 p. — 1956	120 —
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix</i> . 1 vol. 14 × 20 de 170 p. — 1957	90 —
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 p. — 1936	175 —
GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953	140 —
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. — 1951	90 —
GUIETTE Robert. — <i>Max Elskamp et Jean de Bosschère. Correspondance</i> . 1 vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963	45 —
R. P. GUILLAUME. — <i>La poésie de Van Lerberghe. Essai d'exégèse intégrale</i> . 1 vol. in-8° de 247 p. — 1962	100 —
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956	140 —

GUILLAUME Jean S.J. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959	70 —
HANSE Joseph. — <i>Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 383 p. — 1928	110 —
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e</i> (manuscrits 815 à 2.700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941	100 —
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. — 1942	90 —
HOUSSA Nicole. — <i>Le souci de l'expression chez Colette</i> . 1 vol. 14 × 20 de 236 p. — 1958	110 —
LEJEUNE Rita. — <i>Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignore ou Lai du prisonnier</i> . 1 vol. in-8° de 74 p. — 1938	70 —
LEMONNIER Camille. — <i>Paysages de Belgique</i> . Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 p. — 1945	100 —
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'Académie Française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. — 1952	130 —
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 × 20 de 116 p. — 1943	70 —
MICHEL Louis. — <i>Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Oultremuse</i> . 1 vol. in-8° de 432 p. — 1935	140 —
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud</i> . 1 vol. 14 × 20 de 324 pages — 1953	140 —
OTTEN Michel. — <i>Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme</i> . 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962	100 —
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 p.	110 —
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939	70 —
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 pages — 1932	70 —
POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique</i> . — 1 vol. in-8° de 248 p. 1962	120 —
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933	110 —
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. — 1959	90 —
REMACLE Louis. — <i>Le parler de la Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 p. — 1937	110 —
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954	120 —
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier) 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1957	90 —
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953	175 —
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962	195 —
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. — 1960	60 —

SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (nouvelle édition revue). 1 vol. in-8° de 152 p. — 1955	110 —
SOSSET L. L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1937	70 —
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 p. — 1943	140 —
VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935	70 —
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'influence du naturalisme français en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 339 p. — 1930	175 —
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle », de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961	90 —
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)</i> . 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935	50 —
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> (réimpression suivie d'une note de l'auteur). 1 vol. in-8° de 296 p. — 1952	125 —
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954	110 —
VIVIER Robert — <i>Traditore</i> . 1 vol in-8° de 285 p. — 1960	125 —
« LA WALLONIE ». — <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX). — 1 vol. in-8° de 44 p. 1961	30 —
WARNANT Léon — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8 de 255 p. — 1949	150 —
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin — Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941	70 —
WILMOTTE Maurice. — <i>Les Origines du Roman en France</i> . 1 vol. in-8° de 263 p. — 1941	110 —

PRIX : 30 Frs.