

BULLETIN

DE

*l'Académie Royale
de Langue et de Littérature
Françaises*



BRUXELLES
PALAIS DES ACADÉMIES

SOMMAIRE

Séance publique du 14 décembre 1968 :

Littératures françaises hors de France

- I. Proclamation du « Grand Prix de Littérature française hors de France », par M. Carlo Bronne 243
- II. Discours de M. Maurice Piron, membre de l'Académie 246
- III. Discours de M. Pierre Emmanuel, membre de l'Académie française 263
- IV. Discours de M. Albert Parisi, Ministre de la Culture française 275

Une proximité lointaine : Chateaubriand (*Communication de M. Roger Bodart, à la séance du 9 novembre 1968*) .. 279

Solyane, de Charles van Lerberghe (*Communication de M. Gustave Vanwelkenhuyzen, à la séance du 7 décembre 1968*) 285

CHRONIQUE

Séances mensuelles de l'Académie 338

Le souvenir de Joseph Calozet (*Discours de M. Fernand Desonay, prononcé à Awenne le 15 décembre 1968*) 338

Hors de Belgique 343

SÉANCE PUBLIQUE DU 14 DÉCEMBRE 1968¹

Littératures françaises hors de France

I

Proclamation du Grand Prix de Littérature française hors de France

par M. Carlo BRONNE, membre du jury

Le Grand Prix de Littérature française hors de France, fondé par l'ingénieur Nessim Habif de Suisse, est décerné tous les deux ans à un écrivain non français ayant adopté la langue française pour moyen d'expression. Son montant est de 100.000 francs belges. Il a été attribué en 1964 à Franz Hellens, en 1966 au Suisse Jacques Chenevière. Le jury, à l'unanimité, a présenté cette année, et l'Académie royale de langue et de littérature françaises ratifiant son choix, a désigné comme lauréat du Prix Habif 1968 M. Georges Poulet.

Né à Chênée en 1902 et de nationalité belge, Georges Poulet après des études de droit et de lettres à l'Université de Liège, a été maître de conférences pendant vingt-trois ans à l'Université d'Édimbourg puis il a occupé la chaire de littérature française à la John Hopkins University à Baltimore (U.S.A.) de 1952 à 1957. Actuellement professeur à l'Université de Zurich, il a été fait docteur honoris causa de l'Université de Genève et est l'un des maîtres de la critique littéraire actuelle. Il a apporté dans ce domaine des méthodes et une pensée dont l'originalité lui a valu une renommée internationale.

1. La restauration de la grande salle du Palais des Académies n'étant même pas encore commencée, cette séance s'est tenue au Palais des Beaux-Arts.

Répugnant aux classifications arbitraires, Georges Poulet n'aime pas qu'on parle à son sujet de « nouvelle critique » pas plus qu'il ne croit au « nouveau roman ». Chaque époque a ses novateurs mais il y a entre eux tant de nuances que c'est rogner un peu la personnalité de chacun que de vouloir les enrégimenter tous sous le même étendard.

Son œuvre principale, dont vient de paraître le quatrième volume « Mesure de l'instant », est intitulé « *Études sur le temps humain* (Plon). Nous n'avons pas tous la même manière de vivre le temps ; elle varie selon les siècles et selon les caractères. Ce n'est pas sans raison que l'on dit d'un individu qu'il agit selon son tempérament. La façon dont un écrivain considère le passé, le futur et leur charnière : le présent, est évidemment essentiel si l'on veut pénétrer le mystère de l'acte créateur. C'est sous cette lumière nouvelle que l'auteur a soumis à la rigueur de son analyse une cinquantaine de prosateurs et de poètes, la plupart français et classiques, de Montaigne à Sartre et de La Fontaine à Saint John Perse, revenant parfois sur des écrivains déjà interrogés mais qui n'avaient pas livré tous leurs secrets, tels Pascal, Racine, Rousseau, Vigny, Baudelaire et Proust, comme si le cercle décrit autour d'une œuvre requérait une circonférence supplémentaire ainsi que l'âge ajoute chaque année une ligne à l'aubier.

Les Métamorphoses du Cercle (Plon) est d'ailleurs le titre d'un autre ouvrage de G. Poulet dans lequel il étudie la plus achevée de toutes les formes et aussi la plus durable car « le cadran des horloges et la roue de la fortune traversent intacts le temps sans être modifiés par les variations qu'ils enregistrent ou déterminent ». Les métamorphoses dont il s'agit ne sont pas celles d'une forme inchangeable par définition mais les changements de sens auxquels le cercle n'a cessé de se prêter dans l'esprit humain — en l'occurrence chez les romantiques Nerval, Edgar Poë, Mallarmé, Claudel ou Rilke — selon la représentation qu'ils se font de ce qu'il y a de plus intime en eux, de leur conscience de l'espace et de la durée.

Dans la collection « Écrivains de toujours » (Le Seuil), G. Poulet a consacré récemment un volume à *Benjamin Constant vu par lui-même*, cet homme qui toujours vécut le futur,

s'efforçant de le fixer comme s'il était déjà passé et se retrouva, le cercle bouclé, à son point mort, à sa situation initiale.

On ne saurait, je crois, mieux définir la pensée du critique de la « distance intérieure » qu'en le citant lui-même dans le *Point de départ* :

« Le temps de l'œuvre d'art est le mouvement même par lequel l'œuvre d'art passe de l'état informe et instantané à l'état formel et durable... Contrairement à ce que l'on suppose, le temps ne va pas du passé au futur, ni du futur au passé, en traversant le présent. La vraie direction est celle qui va de l'instant isolé à la continuité temporelle. La durée n'est pas, comme le croyait Bergson, une donnée immédiate de la conscience. Ce n'est pas le temps qui nous est donné ; c'est l'instant. Avec cet instant donné, c'est à nous de faire le temps ».

Remercions Georges Poulet d'avoir fait avec tant d'instantanés d'étude et de méditation une œuvre forte qui défie le temps.

Carlo BRONNE

II

Discours de M. Maurice PIRON, de l'Académie

Les académies, nous le savons, ont parfois mauvaise presse. C'est un conformisme comme un autre. Faut-il pourtant rappeler que, sans les académies, nous n'aurions ni le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, ni celui *De l'universalité de la langue française*? N'est-ce pas leur mérite après tout (ce le fut en tout cas) de proposer des sujets inédits à l'attention des lettrés, des érudits, des moralistes? Et même lorsqu'elles exercent l'apanage, qu'on leur concède volontiers, de distribuer couronnes et lauriers, il peut encore se faire qu'elles trouvent là un moyen de dépasser l'événement, de rejoindre quelque grande idée par-delà l'œuvre ou la personne qu'elles récompensent.

Ce double objectif, il me semble que l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises l'atteint aujourd'hui en décernant à l'un des maîtres de la critique son prix le plus important et le plus original, puisqu'il est réservé à un écrivain de langue française qui ne soit pas Français, cependant qu'elle saisit la plus favorable des occasions pour prier un illustre poète de France de nous apporter son témoignage sur les littératures françaises hors de France. Mais avant de laisser Pierre Emmanuel investir de son verbe prestigieux ce sujet neuf et vaste, j'aurai le privilège et l'honneur d'en préparer les avenues par quelques travaux d'approche. Ceux-ci, je le crains, ne sont pas sans péril, car ils vont nous entraîner dans des chemins arides et sur des pentes abruptes.

* * *

Commençons par lever l'équivoque dissimulée sous des expressions telles que : roman français, poésie française, théâtre français. En réfléchissant un peu, ce ne sont pas, ce ne sont plus si tant est qu'ils l'ont jamais été, le roman, la poésie ou le théâtre de la France. Un ouvrage tel que « La critique littéraire en France », par exemple, mutilerait ou déformerait la réalité s'il restait fidèle à son titre.

On rougit presque de rappeler qu'« une littérature, c'est l'ensemble des ouvrages écrits dans une même langue », mais le rappel de cette évidence nous fait mieux saisir le danger de soustraire du domaine des lettres françaises certains de ses prolongements hors des frontières de France. Et puisqu'il est entendu que le concept de littérature française ne coïncide pas dans son extension avec les limites d'un État, on admettra en retour que les autres pays où le français a statut de langue maternelle ne sauraient de leur côté s'ériger en domaines littéraires autonomes.

Je parle ici d'autonomie en me référant au critère de la langue ¹. Ces franges extérieures de la littérature française dans des pays non politiquement français soulèvent cependant, comme je me propose de le montrer, un problème d'un autre genre que celui de leur douteuse existence en tant que littératures nationales.

Mais avant de poursuivre, qu'il me soit permis d'établir une distinction à l'intérieur du vaste ensemble qu'on a pris l'habitude, depuis 1962, d'appeler la Francophonie.

L'historien ou le comparatiste ne peut en effet considérer d'un même regard les formes d'expression littéraire qui se sont développées, à des moments différents, en Afrique, au Proche-Orient, dans les Antilles, etc., c'est-à-dire dans des pays étrangers au domaine héréditaire du français, et les littératures qui, elles, font historiquement et comme naturellement partie de ce domaine et auxquelles je réserverai le nom de marginales parce

1. Ce critère, s'il est déterminant, n'est cependant pas le seul. Comme l'écrit François JOST, « l'unité de langue est une condition nécessaire mais non suffisante pour une littérature nationale. Il faut, de plus, une civilisation assez différente de celle dont une littérature donnée prétend se détacher ». C'est ainsi qu'on peut parler d'une littérature américaine distincte de la littérature anglaise, bien que l'une et l'autre usent, à d'infimes variations près, de la même langue. Mais « depuis la période que l'on a coutume d'appeler la Renaissance américaine, le Nouveau Monde a pris conscience de son individualité culturelle » (*Y a-t-il une littérature suisse ?* dans *Essais de littérature comparée*, I Helvetica, Fribourg, 1964, pp. 323 et 322). L'auteur n'a aucune peine à montrer que les deux conditions requises ne se vérifient pas plus en Suisse qu'en Belgique. Il ajoute toutefois, songeant au second critère, que le problème est « tout de nuance », Ceci est particulièrement opportun à rappeler en présence du cas assez tangent, il faut bien le dire, que constitue la littérature canadienne-française. La particularité de cette dernière pourrait se définir assez exactement par la conscience même du drame québécois : l'insertion d'une culture de langue française dans le contexte d'une civilisation anglo-américaine.

que les territoires où elles vivent touchent à la France. Si la Belgique francophone et la Suisse romande sont indiscutablement dans ce cas, y aurait-il quelque témérité à leur associer le Canada français ? Je le crois d'autant moins que l'absence de contiguïté géographique est ici compensée par le facteur plus décisif des origines mêmes du Québec, pays de peuplement français, comme en témoigne le nom de « Nouvelle France » qu'il porta durant les deux siècles où la langue et la culture de la métropole s'y implantèrent sans avoir à subir l'influence d'un quelconque substrat indigène et avant d'avoir à se défendre de l'imprégnation anglo-américaine.

Limiter aux seules littératures marginales mon propos sur les littératures françaises hors de France, ce n'est point de ma part un artifice de facilité. Je voudrais plutôt, partant de ce que nous savons de ces littératures prises en particulier, mais renonçant à les considérer chacune en circuit fermé comme on l'a toujours fait jusqu'ici, rechercher s'il n'existe pas entre elles des tendances générales qui leur soient communes. L'ensemble de ces littératures se présenterait alors comme un phénomène global à interpréter selon une optique tout autre que celle de l'histoire littéraire traditionnelle ¹.

Cette hypothèse trouve son fondement dans la comparaison avec les littératures françaises du Tiers Monde, notamment des pays aujourd'hui décolonisés, celles qu'il y a un instant je rangeais à part, du fait qu'elles sont conditionnées par une ambiance socio-culturelle étrangère à l'Occident. Dans ces pays où le français est une langue neuve, la francité ne se sent point liée à la servitude de nos rhétoriques. La langue d'adoption qui informe les produits de l'imagination et de la sensibilité africaines se rajeunit en des œuvres d'une fraîcheur, d'une résonance qui étonne et qui ravit. L'expression de la négritude aura annexé au domaine des lettres des zones qu'on ne soupçonnait pas ².

1. Voir Note A en appendice.

2. A propos des récents romans de M. FALL, *La plaie*, A. KOUROUMA, *Les soleils des indépendances* et Y. OUOLOGUEM, *Le devoir de violence*, Albert GÉRARD n'hésite pas à écrire : « Ces trois œuvres donnent à penser que la littérature francophone d'Afrique est en passe de gagner la bataille de son autonomie, se créant audacieusement son propre style, en forgeant des formes inédites

Aussi, en face de ces pays à vocation nouvelle, les nôtres, les pays d'Outre-France, les vieilles terres de confins s'exposent à se voir, à la lumière de ce contraste, dévisager à leur tour.

Le premier trait de famille des trois régions considérées est que leur appartenance linguistique et par conséquent littéraire au domaine français est antérieure de plusieurs siècles à leur intégration dans un État politique indépendant : la confédération des vingt-deux cantons suisses s'est achevée en 1815, le Royaume de Belgique est fondé en 1831 et la Confédération canadienne en 1867.

Or, c'est du même XIX^e siècle que date, dans chacun de ces pays, le premier mouvement collectif des lettres françaises¹. Développement tardif, s'il en est. Les débuts du genre romanesque sont curieux à observer à cet égard. Le premier roman belge est de 1827 (H. Moke, *Les gueux de mer*), le premier roman canadien, de 1837 (Philippe Aubert de Gaspé, *Le chercheur de trésors ou l'influence d'un livre*), et, en Suisse romande, si l'on excepte *Le mari sentimental* (1783) de Samuel de Constant, l'oncle de Benjamin, et les récits de M^{me} de Charrière, qui est d'ailleurs Hollandaise de naissance, le roman ne démarre qu'en 1839 avec *Le presbytère* de Töpffer, tiré d'une nouvelle du même nom (1832).

On peut toujours rattraper un retard. En fait, cependant, ces littératures jeunes semblent paradoxalement alourdis du poids d'un passé qu'elles n'ont pas eu. C'est que, tributaires des modes de la France, elles les subissent avec le décalage d'une génération. Et même davantage si l'on considère le Québec dont l'éveil littéraire a été particulièrement lent. « Il est question déjà depuis quelque temps, dans nos journaux, de M. de Lamartine » lit-on en 1848 dans *L'Aurore des Deux Canadas* qui, de l'auteur de *l'Histoire des Girondins*, précise qu'« on ne connaît guère ses poésies ». Aussi bien, les rives du Saint-Laurent n'accueilliront le romantisme qu'après 1850, avec les poètes Octave

capables d'exprimer l'expérience de l'homme noir dans son irréductible spécificité » (*La Revue Nouvelle*, t. 49, Tournai, 1969, p. 204).

1. On ne perdra cependant pas de vue — bien que ce soit tout autre chose — le rôle que la Suisse française a joué au siècle de la Réforme, ni la place qu'elle a tenue dans le cosmopolitisme littéraire à l'époque des Lumières.

Crémazie et Louis Fréchette, de même qu'on sera parnassien à Bruxelles, quand il n'y aura plus de parnassiens à Paris.

Provincialisme tardigrade, dira-t-on, auquel n'échappe peut-être pas la France des sous-préfectures. Sans doute. Mais voici à présent d'autres convergences, propres, celles-ci, à nos littératures de l'extérieur.

C'est tout d'abord la volonté qu'elles ont de se constituer en littératures nationales.

Volonté qui s'affirme en Suisse, dès la fin du XVIII^e siècle, avec « l'helvétisme » du doyen Bridel. On loue ses *Poésies helvétiques* (1782) d'illustrer l'idée émise par lui quelques années plus tôt que « la Suisse française doit avoir une poésie nationale ». Paroles qui se répercuteront au XIX^e siècle avec le « Vivons de notre vie » du romantique vaudois Juste Olivier qui, lui aussi, prêchera d'exemple, et, un peu plus tard, dans la proclamation du Neuchâtelois Philippe Godet : « Que notre art demeure avec obstination national et moral ! » Au XX^e siècle, des écrivains romands réagiront au point que « poser la question : la littérature romande existe-t-elle ? suscite toujours les passions », ainsi que l'a noté Gérard Tougas¹.

Même courbe d'évolution en Belgique où un feuilletoniste de l'*Indépendance* témoigne en 1846 : « Depuis plusieurs années, nous dirons même depuis l'accomplissement de notre révolution, nous entendons répéter continuellement qu'il faut créer une littérature nationale ». Dix ans plus tôt, en effet, la *Revue Belge* avait affirmé par la plume de Théodore Weustenraad : « La Belgique a conquis son indépendance politique en 1830 ; il est temps qu'elle conquière également son indépendance littéraire ». Cependant que *La Revue nationale* enchaînait en 1839 : « La Belgique aura une littérature du jour qu'on pourra voir dans les ouvrages de ses écrivains une représentation fidèle des qualités bonnes et mauvaises qui la distinguent des autres nations ». Et la même année, l'Anversois Buschmann orientait ce programme en donnant la civilisation germanique comme inspiratrice de la littérature nationale belge. Entre ces textes et le manifeste du Groupe du Lundi qui, en 1937, prit résolument

1. *Littérature romande et culture française*. Paris, Seghers, 1963, p. 10.

le contrepied des thèses nationalistes, que de témoignages on pourrait invoquer ! que de débats pour ou contre la littérature belge ! Cette querelle aujourd'hui n'intéresse plus guère les écrivains ; mais elle a rebondi depuis lors dans le camp des historiens et des sociologues, sous un aspect d'ailleurs quelque peu différent ¹.

Du Canada, écoutons Jacques Brault, l'un des jeunes auteurs les plus en vue du Québec, déclarer, l'an dernier, dans une interview : « Nous avons enfin cessé de poser la question traditionnelle : Existe-t-il une littérature québécoise ? » ². Cet *enfin* se passe de commentaires. La réalité d'une littérature canadienne française a constamment été tantôt affirmée, tantôt niée, depuis que son père spirituel, l'abbé Casgrain, aux alentours de 1866, avait entrevu « tout ce que la consolidation du sentiment national pourrait devoir à une littérature autochtone » ³. Le problème de l'autonomie littéraire a été posé, dans le Québec, en des termes fort différents, selon les hommes et les époques. Octave Crémazie, « le patriote mélancolique », supputait les chances du Canada français de produire des œuvres qui fussent assez originales pour atteindre à l'universel, et il les trouvait tellement réduites qu'il préférait renoncer. Tout à l'opposé, un Claude-Henri Grignon, le romancier vigoureux d'*Un homme et son péché* (1933), ne voit d'autre salut que dans un rejet impitoyable des influences françaises, au point d'écrire : « Il reste donc à nos romanciers et à nos poètes de se servir du vocabulaire canadien qui n'existe nulle part ailleurs. C'est à ce prix, croyons-nous, et à ce prix seulement que nous établirons une littérature nationale » ⁴.

1. Cfr l'important article de J.-M. KLINKENBERG, *Nouveaux regards sur le concept de « littérature belge »* (*Marche Romane*, t. 18, Liège, 1968, pp. 119-132) où sont commentées les vues du critique soviétique L. GR. ANDREEV dans l'ouvrage (en russe) qu'il a consacré en 1967 à « Cent ans de littérature belge ».

2. *Culture vivante*, revue du Ministère des affaires culturelles du Québec, n° 5 de 1967, p. 56.

3. Cité par Gérard TOUGAS, *Histoire de la littérature canadienne française*, 4^e édit., Paris, 1967, p. 23.

4. *Ibid.*, p. 116. — A noter d'ailleurs que, par sa position spéciale en continent nord-américain, le Québec s'inquiète de son identité littéraire tout autrement que la Suisse romande ou la Belgique francophone (cfr supra, p. 247, note).

Le nationalisme littéraire né dans le climat des idées romantiques, voire préromantiques, s'accorde tout naturellement, chez nos marginaux, avec une méfiance de l'esprit français. « Réaction salutaire à l'influence française », note un critique neuchâtelois à propos de l'helvétisme ¹. Salutaire, je ne sais trop, mais réaction sûrement, comme le fait voir une mise en parallèle avec le mouvement romantique de Belgique. Si l'on se détourne alors de la France (en paroles s'entend), n'est-ce pas pour se tourner davantage vers le monde germanique ? Nulle part plus que dans le lyrisme des Van Hasselt, des Hénaux, des Wacken, on ne se montrera sensible aux attraits conjugués de la poésie allemande et des paysages rhénans. L'anti-France trouve d'ailleurs un champ d'action tout préparé dans l'utilisation du passé national par une littérature historique en prose et en vers qui, sous l'égide du *Lion de Flandre*, le grand succès d'Henri Conscience, va réaliser l'union-qui-fait-la-force dont se prévaudront désormais, et pour un temps qui n'est pas encore fini, les gloires belges proprement assimilées aux gloires flamandes.

Au Québec, malgré un vif sentiment de la survivance française qui ne cesse de polariser les héritiers de Champlain, une situation un peu analogue va se développer à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais ici l'opposition à la France se nourrit d'un sentiment religieux : ce que dénoncent les catholiques, champions de l'intégrisme contre les libéraux de l'Institut de Montréal, c'est le flot des idées subversives que répand l'impie Marianne, surtout après qu'elle s'est incarnée dans la République. Contraction de repli qui va maintenir pour longtemps les lettres canadiennes dans le conformisme et l'isolement. On se veut Canadien-français parce que la langue française offre le rempart de la tradition pour défendre la patrie et la foi des ancêtres contre l'hégémonie du bloc anglophone. Mais on affirme en même temps que la métropole spirituelle, ce n'est plus Paris : c'est Rome.

L'existence du français dans les pays voisins de la France pose à son tour des problèmes qui ne sont pas tous d'ordre

1. Charly GUYOT, dans son introduction à l'anthologie *Écrivains de Suisse française*, Berne, 1961, p. 15.

politique. Je fais ici allusion au sentiment de l'« insécurité linguistique », commun aux pays qui ont manqué d'une solide tradition grammairienne. Les provinces romanes de Belgique et de Suisse, si elles ont appris le français presque aussi tôt que la plupart de leurs sœurs de France, ont souvent préféré faire l'école buissonnière avec leurs dialectes plutôt que venir s'asseoir à l'école du maître et du livre. Le Québec, quant à lui, a mêlé le français de terroir de ses fondateurs aux anglicismes de ses nouveaux maîtres, et l'évolution linguistique a fait le reste, c'est-à-dire le *joual*¹. Les cent cinquante dernières années vécues dans des régimes étrangers à la vie d'une France fortement centralisée ont encore contribué au distancement de nos parlures maternelles par rapport aux milieux parisiens qui font autorité en matière d'usage. Au plan de l'expression littéraire, il en est résulté deux choses apparemment contradictoires. D'une part, la pratique d'un « français de frontières » (G. de Reynold) gauche ou imprécis : on écrit mal sans le savoir ; ou bien, rendu méfiant parce qu'on le sait, on tombe dans l'excès contraire, qui est le purisme ; et voulant châtier sa langue, on finit par châtrer son style. D'autre part, et pour vaincre cette inhibition, les Grands Bâtards de Bilinguie, comme les appelait Edmond Picard, cherchent secours dans une artisterie verbale qui chantourne la langue et la soumet aux excentricités les plus voyantes.

On sait avec quelle verve Albert Giraud dénonça, dans *La Jeune Belgique*, le style qualifié de « macaque flamboyant » des poètes symbolards. Il serait cependant faux de croire que les diseurs de phébus ont été un monopole de nos Landerneaux ; seulement, plus qu'en France, ils y ont joui d'un prestige usurpé en s'y faisant passer pour les maîtres du beau style. De nos littératures, le Suisse Gonzague de Reynold a dit qu'elles passaient souvent pour « ennuyeuses et médiocres »². N'est-ce pas à cause d'un conditionnement linguistique qui fait qu'entre l'indigence et la pléthore, elles trouvent avec peine le naturel

1. Voir Note B en appendice.

2. Sur l'« académisme » linguistique et la réaction qu'il a suscitée en Suisse, on lira les considérations de Gilbert GUIBAN, *L'écrivain romand et le problème de l'expression littéraire*, dans *Études françaises*, t. 3, Montréal, 1967, pp. 35 ss.

de l'expression ? Ne cherchons pas ailleurs la raison principale du manque d'audience dont furent souvent victimes tant de livres frappés par la disgrâce d'une marque d'origine belge, suisse ou canadienne-française, tenue a priori pour suspecte.

De là, par un effet secondaire, le complexe d'infériorité que nourrissent tant d'écrivains marginaux qui ont, dès lors, conscience de l'être doublement.

Il aurait fait du bruit en France
Si l'opiniâtre Providence
— Elle aurait pu tout aussi bien —
Avait daigné l'y faire naître,
Mais il avait la guigne d'être
Un Canayen... ¹

Ainsi témoignait jadis, pour ses confrères en infortune, un modeste poète du Québec.

Autre trait de convergence, et peut-être autre cause de discrédit : le régionalisme. Évoquant les récits qui ont pris à la Suisse romande leur sujet et leur décor, un historien littéraire a pu écrire : « Nos nouvelles et romans locaux ont foisonné au XIX^e siècle » ², et la critique précise volontiers que la plupart se recommandent moins par leur valeur littéraire que par leur intérêt ethnographique. En Belgique, sur la lancée de Camille Lemonnier, toute une génération de conteurs et de romanciers a mis en coupe réglée les terroirs de Wallonie et de Flandre. Je n'insiste pas sur un trait aussi connu, sinon pour signaler que cette prolifération fut jugée tellement envahissante et dommageable que le Groupe du Lundi, déjà cité, s'en émut et dénonça comme une anomalie des lettres belges « la prédilection pour le régionalisme au sens étroit du mot ». Avec le retard habituel que nous lui connaissons, le Québec a connu pendant l'entre-deux-guerres son âge pastoral, d'où il vient à peine de sortir. C'est le Français Louis Hémon qui ouvrit aux prosateurs canadiens, voués jusqu'alors aux sublinités du genre historique, évangélique et patriotique, une voie qui, de *Maria Chapdelaine*

1. Lionel LÉVEILLÉ, *Vers la lumière*, Montréal, 1931, p. 52.

2. Pierre KOHLER, *Histoire de la littérature française*, Payot, Lausanne, t. III, p. 769.

(1914) à l'épopée de *Menaud, maître-draveur* (1937), fut vraiment une voie royale.

On dira sans doute que le régionalisme a aussi marqué la France littéraire depuis les romans rustiques de la bonne dame de Nohant. Il n'a cependant pas atteint la même importance et, surtout, il n'a pas revêtu la même signification que dans les littératures marginales. De par leur position même, ces dernières connaissent un penchant naturel à tirer de leur propre fonds la matière de leurs émotions et à se complaire au miroir des originalités nonpareilles qu'elles se découvrent : celles-ci les aident d'ailleurs à prendre la mesure de leur distance en face de la littérature de France. Cette dimension nouvelle donnée à l'observation des mœurs locales est particulièrement remarquable en milieu canadien-français, parce que la création littéraire y répond à une autre nécessité encore que celle d'exister sur le plan esthétique ¹.

Parler du régionalisme, c'est déjà aborder de biais le phénomène de convergence le plus notable de nos trois littératures : leur renaissance littéraire. Il est frappant de constater qu'en moins de vingt-cinq ans, les lettres françaises ont pris leur élan définitif en Belgique, au Québec et en Suisse.

C'est le mouvement de 1880 animé par *La Jeune Belgique*, puis par *La Wallonie*. C'est, à partir de 1895 et dominée par la tragique figure d'Émile Nelligan, l'*École littéraire de Montréal* qui ne fut pas une école au sens propre du mot, mais, comme *la Jeune Belgique* à l'origine, un groupe de jeunes poètes unis par un même besoin d'affirmation personnelle, dans un même dégoût des poncifs académiques. C'est enfin, en 1904, sur les bords du Léman, le départ de *La voile latine*, l'organe précurseur des *Cahiers vaudois* que Ramuz rendit célèbres, et l'aube d'un renouveau « qui a gagné toute la Romandie » ². Ces mouvements sont, du moins à leurs débuts, fort éclectiques ; ils ne se réclament d'aucune esthétique particulière et n'en fondent pas de nouvelle ; et l'on voit nettement qu'aucun d'eux ne coïncide avec les écoles littéraires que la France se donne pendant la même période.

1. Voir Note C en appendice.

2. P. KOHLER, *op. cit.*, p. 732.

Mais, pour la première fois à la table des lettres françaises, quelques invités qu'on n'attendait pas vont prendre d'autorité une place en vue. L'heure a enfin sonné pour les littératures marginales d'affirmer leur vocation.

Ce n'est pas le lieu de dire ou plutôt de redire la part prise par la nôtre dans l'émancipation de la poésie française amorcée à partir de Baudelaire. Le symbolisme n'aurait pas été ce qu'il est devenu sans la découverte lyrique de la Flandre, jalonnée par une suite d'œuvres qui vont de Rodenbach à Elskamp, ni, non plus, sans l'action de Mockel et de son groupe pour donner à l'esthétique de la suggestion l'orientation qui lui manquait encore. Depuis cette époque glorieuse, on pourrait suivre presque sans interruption jusqu'à nos jours les conquêtes que la Belgique française a fait faire à la poésie nouvelle. Et je ne dis rien du théâtre.

Si nous regardons à présent du côté de la Suisse romande et du Canada français, que ce ne soit pas pour tenter l'impossible inventaire d'un demi-siècle de littérature, mais pour relever qu'ici encore, le mouvement de rénovation des années 1900 a eu des lendemains décisifs. C'est d'alors que date, comme en Belgique un peu plus tôt, la naissance d'une authentique littérature moderne. Mais celle-ci, dans son expression la plus haute, fera autre chose que ce que fait la France.

Un nouveau trait des littératures marginales va nous être ainsi révélé, le plus positif et, à coup sûr, le plus enrichissant : l'instinct de rupture.

Si les poètes de l'école gantoise, si la personnalité d'un Ramuz, si les écrivains contestataires du Québec ont été adoptés en France (et non toujours sans réserve), n'est-ce pas justement parce que celle-ci a découvert en eux quelque chose qui ne venait pas d'elle et que j'appellerai, faute de mieux, un exotisme de l'intérieur ? Le cas est trop évident pour Verhaeren et son paroxysme, pour le premier Maeterlinck, celui du théâtre de l'angoisse et du mystère des *Douze chansons*, comme il le sera, à la génération suivante, pour les audaces expressionnistes du théâtre ghelderodien. Et soit dit en passant, nous tenons ici l'explication de ce que la France a si souvent senti et défini

la littérature belge dans ses valeurs les plus originales comme une littérature flamande, c'est-à-dire nourrie d'un mélange de sensualité, de mysticisme et de fantastique, héritage d'une tradition inconnue à la partie romane du pays privée de beffrois, de béguinages, de primitifs et des autres sortilèges d'une Flandre qui s'est haussée au niveau d'un mythe très productif. Aussi, manquant de décor et peut-être d'atmosphère, l'intériorité wallonne (ou simplement française de Belgique) a souvent passé inaperçue.

Le monde puissamment diversifié qu'est l'œuvre de Ramuz a suffi pour éclipser, sur le plan de la grande notoriété, les meilleurs de ses compagnons et successeurs, les Pierre-Louis Matthéy, les Edmond Gilliard, les Maurice Zermatten dont la saveur ne nous paraît si étrange que parce qu'elle est sans doute étrangère.

Quant au Canada français, venu plus tard et de plus loin, il allait, en se libérant du joug de contraintes trop durement subies, progresser mieux que tout autre sur les chemins de l'aventure. Dans l'éclatement des formes poétiques auxquelles nous ont fait assister les prolongements du surréalisme, il y a sûrement eu un détonateur québécois. Cet un est d'ailleurs multiple. Le carré Alain Grandbois, Saint-Denys Garneau, Rina Lasnier et Anne Hébert, après avoir été l'une des avant-gardes de la poésie moderne, est aujourd'hui débordé par une aile marchante tellement soucieuse de lever tous les interdits qu'elle s'en inventerait au besoin de nouveaux : voir le roman canadien d'aujourd'hui. Et, côté théâtre, *le Cid Maghané* de Réjean Ducharme nous promet que nous ne perdons rien pour attendre. Mais au temps pas très éloigné du régionalisme en plein vent, alors que se préparait en douce la « révolution tranquille », il y avait déjà bien de la dissonance chez les romanciers et les poètes du Québec, et elle se trouvait heureusement ailleurs que dans l'habitude de n'aller point chercher les mots sans quelque méprise...

Dissonance : voilà qui donne la clef des « beaux désordres » auxquels nous ont conviés les ouvriers de la onzième heure venus de leurs terroirs insolites. Littératures de dissonance, comme pour se disculper d'avoir été si longtemps des littératures de consonance, habiles, sans plus, à s'accorder aux modes et aux modèles de la métropole parisienne ! C'est une réaction

assez comparable au ressort qui se détend. Et naturellement, parce qu'elles sont mues du désir plus ou moins conscient d'échapper au conformisme ambiant qui pourrait les engourdir, la Belgique, la Suisse et le Canada littéraires s'exposent davantage aux démarches hasardeuses, aux outrances. Rançon, une fois de plus, de leur défaut d'une vraie tradition classique (c'est surtout quand on voudrait s'en écarter qu'il serait bon de l'avoir connue!) Et du même coup, l'on comprend qu'à l'opposé, une contre-réaction revendique le droit de ne pas prendre de risques, de rester abonné à la tradition comme à un office de sécurité littéraire. Ainsi, la situation de la littérature marginale devient-elle ambiguë vis-à-vis de la France : à la fois un peu en avant et un peu en arrière.

* * *

Ai-je réussi à dégager toutes les marques générales qui distinguent nos trois cadettes de leur sœur aînée ? Je n'en crois rien¹. Il faudrait aussi apporter plus de nuances que je n'ai réussi à le faire dans cette esquisse et, notamment, ne pas perdre de vue le rôle des facteurs de différenciation, si importants d'un pays à l'autre. Mais le survol panoramique que nous venons d'accomplir suffit à valider l'hypothèse de travail faite en commençant. Il n'est pas douteux que chacune des trois littératures marginales présente des aspects et des tendances qui la caractérisent en caractérisant aussi les deux autres. Faisceau d'analogies rendu plus troublant encore quand on constate le caractère simultané de certains faits.

1. Il faudrait encore noter, par exemple, leur ignorance de l'autre littérature avec laquelle elles voisinent dans un même cadre politique. L'incuriosité ou l'indifférence des écrivains français de Belgique (des Wallons surtout) à l'endroit des lettres flamandes est un fait d'évidence. Pour la Suisse, je relève l'opinion de Pierre Kohler : « La littérature romande moderne n'a plus guère cherché le contact de la Suisse allemande littéraire » (*op. cit.*, p. 730). Le *Panorama des lettres canadiennes françaises* de Guy SYLVESTRE (Québec, 1964) décrit, sous le titre *Les deux solitudes*, « l'irréductible dualité » des domaines littéraires anglophones et francophones du Canada qui restent « non pas ennemis, mais étrangers l'un à l'autre ». Nouveau démenti à ceux qui croient — ou feignent de croire (par intérêt politique) — que les pays bilingues sont des zones d'interférence où deux cultures se pénètrent pour s'enrichir mutuellement.

Une explication particulière pour chaque littérature se révèle insuffisante a priori. Car ce dont il s'agit, c'est justement de déceler la raison des concordances que leur histoire fait apparaître ; et l'ensemble de celles-ci est tel qu'on ne saurait y voir le résultat de coïncidences fortuites.

« L'hypothèse du contact culturel, observe Claude Lévi-Strauss, est celle qui rend le plus facilement compte des ressemblances complexes que le hasard ne saurait expliquer. Mais si les historiens affirment que le contact est impossible, cela ne prouve pas que les ressemblances sont illusoire, mais seulement qu'il faut s'adresser ailleurs pour découvrir l'explication »¹.

Comme aucun contact direct ne s'est jamais produit entre les trois pays et que les influences données ou reçues l'ont toujours été en fonction de la capitale française, c'est évidemment à une explication interne qu'on songera.

Cette explication, je ne la donnerai pas ici, pour la simple raison qu'elle est encore à chercher et qu'on ne la découvrira qu'au terme d'enquêtes à peine amorcées, dont la démarche s'inspirerait des méthodes de la littérature comparée.

Si je n'entends pas résoudre le problème que j'ai posé, j'indiquerai tout de même que la solution devrait s'orienter vers un examen de la réalité sociologique. C'est celle-ci, plus encore que les conditions historiques, qui fournira, à mon sens, les schémas essentiels de l'explication. Le fait pour quelques millions de francophones de vivre groupés en des communautés indépendantes de la France a développé à coup sûr une série de comportements culturels dont l'étude serait fort instructive. Comment croire que l'évolution littéraire échappe à ces comportements ? Que ceux-ci, au demeurant, offrent des ressemblances d'un pays à l'autre, surprendra moins si l'on sait que des *concordances naturelles* existent aussi entre des langues qui ne se touchent pas, comme l'ont montré les résultats de la science étymologique.

Le statut des littératures marginales nous invite ainsi à mettre au jour, sous les contingences nationales, un réseau de réactions collectives qui déterminent des attitudes communes en face de situations analogues ou identiques. Problème de

1. *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 273.

sociologie littéraire qui, abordé sous un autre angle, devient un problème de structuralisme : ne s'agit-il pas, en définitive, de faire apparaître ce qui est solidaire entre ce qui est distinct ? Car c'est le privilège de certaines sciences humaines qu'elles nous aident à renouer le fil des unités perdues, à travers la diversité des œuvres et le foisonnement de la vie.

Maurice PIRON

NOTE A

Le problème des littératures marginales du domaine français n'a jamais, que je sache, été posé comme tel. Il semble toutefois que Gérard TOUGAS l'ait entrevu, notamment dans une page de son *Histoire de la littérature canadienne-française*, 4^e édit., Paris, P.U.F., 1967, p. 30. Sans avoir eu conscience de ce problème, Gonzague de REYNOLD l'a frôlé de près en plusieurs endroits de son étude déjà ancienne : *L'histoire de la littérature française dans les pays étrangers de langue française. Méthode et points de vue*, Communication à la 3^e session (Gand 1913) du *Congrès International pour l'extension et la culture de la langue française*, Paris-Bruxelles-Genève, 1914, 3^e section, pp. 1-19. Quant aux allusions à l'existence d'un cadre constitué par l'ensemble de nos trois littératures, elles sont moins rares : voir, par exemple : Jules LÉGER, *Le Canada français et son expression littéraire*, Paris, Nizet, 1938 (début de l'introduction) et Maurice BÉMOL, *Essai sur l'orientation des littératures de langue française au XX^e siècle*, Paris, Nizet, 1960, pp. 279-281. Ce cadre avait déjà été conçu par Virgile ROSSEL aux premières pages de son *Histoire de la littérature française hors de France* (Paris, Fischbacher, 2^e éd., 1897) lorsqu'il associait Suisse romande, Belgique et Canada français, « ces trois petites France hors de France », à propos desquelles il se posait du reste certains problèmes d'ensemble : celui de leur importance dans les lettres françaises, celui de leur infériorité linguistique, etc. Mais le cadre de V. Rossel devait s'élargir et comprendre d'autres pays ayant connu, ne fût-ce que par intermittence, une tradition littéraire en français : Hollande, Allemagne, Grande-Bretagne, Russie et Roumanie.

On remarquera qu'à l'exception de M. Bémol, aucun des auteurs allégués ci-dessus n'est Français.

NOTE B

La question de la langue au Québec appellerait un développement particulier. L'altération que le français parlé y a subi à l'époque contemporaine a été suffisamment grave et profonde pour mettre en cause, sinon en danger, les chances d'avenir d'une production littéraire à la fois originale et compétitive. « A partir de 1860 surtout, écrit G. André VACHON, notre culture est coupée de ses sources françaises, elle tend à se provincialiser ». Il en résultera que « durant un siècle, la langue commune se sera appauvrie, de même que, chez les écrivains, la connaissance des ressources expressives du français » (*Une tradition à inventer* dans « Conférences J. A. de Sève », n° 10, Montréal, 1968, p. 17). Les linguistes ont souligné pour leur part le ravage exercé par un bilinguisme qui, veuille non veuille, sous-tend la langue maternelle des Québécois. Voir à ce sujet G. TOUGAS, *Histoire...* pp. 266-269, qui a posé avec justesse le diagnostic de ce problème au demeurant plus complexe qu'il n'y paraît. On ne saurait en effet le ramener à une affaire de « bon usage », de correction grammaticale. Un critique français, Yves BERGER, va jusqu'à déceler un drame chez beaucoup d'écrivains québécois confrontés avec la langue française « soit — dit-il — que cette langue leur paraisse étrangère, soit que, la ressentant comme la leur, ils découvrent qu'elle trahit, en les francisant, les réalités de leur vie et de leur pensée qu'ils lui donnent à charge d'exprimer » (*Le Monde* du 5 avril 1967). Quant au « joual », il est bien autre chose encore qu'une forme abâtardie de la langue pour ceux des jeunes poètes et prosateurs du groupe de *Parti-pris* qui entendent aujourd'hui s'en réclamer : « Cette sous-langue renvoie à un univers où les choses mêmes parlent anglais, où le français est disqualifié dans ce qui constitue la fonction même d'une langue : l'articulation des rapports (sociaux) des hommes entre eux et des hommes avec les choses ». (Paul CHAMBERLAND dans *Écrivains du Canada*, n° spécial des « Lettres Nouvelles », déc. 1966-janv. 1967 p. 118). Son emploi littéraire (discutable autant que limité) ne correspond nullement à un désir de faire savoureux ou pittoresque en « patoisant » le style, mais exprime au contraire la volonté de se rapprocher d'un prolétariat colonisé socialement en partageant avec lui la langue-stigmate de son infamie.

NOTE C

A défaut de pouvoir citer à loisir les critiques canadiens d'aujourd'hui qui se sont expliqués sur la signification de leur littérature, donnons la parole au moins à l'un d'entre eux, parmi les plus lucides, Gilles MARCOTTE :

« Le francophone suisse ou belge n'éprouve pas au même degré que le Canadien-français la nécessité de se donner, par la littérature, une voix qui soit indiscutablement la sienne. Européens, ses écrivains rejoignent d'emblée le lieu commun, le lieu central de l'expérience littéraire française. Français d'Amérique, le Canadien — ou le Québécois, comme on voudra — se voit imposer un défi plus singulier, et sa littérature accompagne, révèle, active une aventure ponctuée des risques les plus graves. Ce qu'il faut dire d'abord, c'est que la littérature canadienne-française est extrêmement importante pour les Canadiens-français. Non seulement parce qu'elle témoigne de la vie d'une langue sans laquelle, sur le continent nord-américain, ils perdraient toute raison d'être collective, mais aussi parce qu'elle les révèle à eux-mêmes, parce qu'elle entretient avec les diverses formes de leur vie sociale des liens étroits. Au Québec, les œuvres en apparence les plus ésotériques, les plus exclusivement personnelles, sont perçues comme des témoignages, et toute création littéraire considérée comme œuvre de combat, de salut ». (*Traduit du français dans Écrivains du Canada, loc. cit.*, p. 79).

Les conséquences dans la vie littéraire de cette prise de conscience ne sont pas moins intéressantes à noter. Voici à ce sujet deux témoignages récents.

Celui de Jean-Charles FALARDEAU : « Pour eux [les critiques actuels], la littérature canadienne-française est aussi l'expression d'une tension entre l'homme et son milieu social, mais elle est surtout l'expression d'une tension entre l'homme et lui-même, entre l'homme et son destin, entre l'homme et un absolu ». Dans aucun cas, poursuit l'auteur, « la critique des œuvres canadiennes n'est une critique essentiellement esthétique. Elle est une critique sociale, psychologique ou théologique. Il en est ainsi parce que les œuvres canadiennes n'ont d'intérêt que si on les saisit à ce niveau-là ». (*Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, 1967, p. 58). Le jugement porté dans la dernière phrase devrait naturellement être interprété.

Celui de G.-André VACHON : « Autour des œuvres de création s'est développée, en grappes volontiers touffues, et à travers tout un réseau de cours, de conférences, de colloques, d'articles, de recueils d'essais, une réflexion qui porte tout autant sur la condition québécoise que sur les œuvres elles-mêmes. Tentative d'élucidation de notre destin, cette littérature critique fait désormais partie de notre patrimoine littéraire et elle est l'un des éléments les plus caractéristiques du renouveau culturel des dernières années » (*op. cit.*, pp. 7-8).

III

**Discours de M. Pierre EMMANUEL
de l'Académie française**

La tâche qui m'est assignée est un honneur que je ne mérite pas encore, puisque je ne serai reçu à l'Académie Française que dans six mois. Aussi me voyez-vous confus et charmé d'avoir été choisi par vous malgré les règles pour représenter cette Compagnie dont je ne suis qu'un membre du seuil. Si je dois remercier mes confrères de la confiance qu'ils me montrent en me chargeant de cette mission, c'est à vous très particulièrement, Mesdames, Messieurs, de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, que j'exprime ma gratitude et que j'ose dire mon émotion. Je compte dans votre Compagnie des amis très chers, qui m'ont comblé des attentions les plus délicates et flatteuses : certains, je crois, étaient membres du jury de ce Grand Prix des Poètes qui me fut décerné à Bruxelles, voilà plus de vingt-huit ans, pour mon premier livre, *Élégies*. Car c'est en Belgique, grâce à Paul Louis Flouquet auquel la poésie et les poètes doivent une dette si grande dans le monde entier, que je fus édité pour la première fois, le 9 mai 1940 : le livre ne me parvint que beaucoup plus tard, à la fin de 1942, après l'occupation totale de la France. Mais sa publication eut pour moi la valeur d'un signe, comme aussi l'hospitalité que les éditeurs de Suisse Romande donnèrent alors à tant d'écrivains français. Des revues de langue française paraissaient à Londres, à New-York, à Beyrouth ; à Montréal, un jeune éditeur publiait les textes nés sous l'occupation ; et c'est Alger qui fut, pendant toute la guerre, l'une des métropoles de notre langue. Peut-être n'avons-nous jamais mieux senti que durant ces années quasi muettes à quel point cette langue est une patrie. Plus encore que par les liens nationaux, nous nous savions liés par cette syntaxe commune, par sa psychologie et par sa rigueur au service de la vérité. De Luxembourg à Avignon et de Bruxelles à Lausanne, l'ethnie française souffrait également en Europe, l'esprit français se croyait menacé de mort. Pour tous les

Européens, si nombreux, qui avaient aimé notre langue jusqu'à devenir ses enfants d'adoption, cela signifiait le danger que disparût le seul idiome universel propre à l'Europe. Pour beaucoup, ce qui était en question, c'était une idée de l'Europe, dont la conscience parlait en français : le souci de cette langue s'identifiait dès lors à la défense de ces biens élémentaires sans quoi les hommes perdent leur forme et leur nom. A cette époque où la France n'existait plus comme pouvoir, nous étions conscients que la langue dépendait de son salut, mais non plus de son hégémonie : que la nation, toute grande qu'elle était, n'enfermait pas l'âme, bien que l'âme ne se pût dissocier de la nation, et encore moins de la nation humiliée. Cette France paradoxale, nul francophone ne la veut puissante à l'excès : c'est pourquoi elle irrite si aisément, dès qu'on la suspecte de se donner les moyens de la puissance ; mais elle n'agace pas moins, et elle inquiète, dès qu'elle semble, par faiblesse, consentir à la perte de ces moyens. Le jeu politique de la France, en Europe surtout mais aussi dans le reste de l'univers, n'est pas facile et prête toujours à critique, surtout de ceux qui ne conçoivent pas qu'elle ne puisse être seulement une nation comme les autres — ce que sa langue précisément lui interdit. L'universalité de l'anglais s'appuyait jadis sur l'hégémonie britannique, et plus encore aujourd'hui sur l'énorme potentiel économique américain : celle du français, qui pour être moins extensive n'en est pas moins aussi réelle et profonde, ne peut subsister que par l'attachement conjoint à son idée des francophones et des Français. Or ces derniers ont à faire la politique de leur langue autant que celle de leur nation : si elles ne sont évidemment pas contradictoires, elles ne sont pas non plus identiques, et sans doute se différencieront-elles d'autant mieux que le monde francophone affirmera davantage sa personnalité sur le plan universel.

Cette personnalité, peut-il l'affirmer ? La réponse à cette question ne dépend pas que des communautés de tradition française — celles d'Europe et du Canada. Nous admirons tous l'énergie grâce à laquelle, depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, les Canadiens français sont passés de la survivance à l'exigence d'une autonomie à laquelle leur langue leur donne

droit. Il n'y a dans leur attitude, pas plus de chauvinisme linguistique qu'il n'y en eut à soutenir le principe du français comme langue internationale, à la conférence de San Francisco. Incontestablement, l'usage du français a son dynamisme propre : les Canadiens français y sont attentifs non seulement au Québec et à travers tout le Canada, mais dans les pays francophones d'Afrique, où leur action culturelle a sa place à côté de celle des Belges et des Français. Pendant les dernières années de la période coloniale, ce n'est point par démagogie anti-française que certains Canadiens français montrèrent leur sympathie aux mouvements africains de libération, particulièrement en Algérie. Sans doute prétendaient-ils illustrer ainsi l'analogie entre leur situation et celle des peuples aliénés par la puissance coloniale, analogie que leur rendait encore plus sensible l'usage du français par les révolutionnaires algériens. Mais ce qu'ils illustraient encore plus sûrement, c'était une solidarité linguistique, porteuse d'idées que la nation-mère ne peut indéfiniment refuser et qu'elle doit un jour reconnaître pour siennes. A leur manière, les partisans de l'indépendance algérienne, à Montréal comme à Paris, travaillaient à réconcilier la France et la Francophonie. Ils présentaient que l'avenir de celle-ci tenait non pas à l'improbable assimilation aux valeurs françaises traditionnelles, mais à la naturalisation de la langue, à son métissage spirituel. Autant et plus que l'ethnie française en Europe et que les Français du Canada, ce seraient les Arabes du Maghreb et les nègres des anciennes colonies françaises et belges qui maintiendraient la francophonie : sans ces derniers, l'universalité du français ne serait qu'une difficile survie. Le destin de la langue est donc aux mains des Congolais ou des Malgaches, des gens de Tunis, d'Alger ou de Rabat. Selon qu'ils la rejettent comme un corps étranger ou qu'ils en accepteront la greffe, ils la condamneront comme langue universelle ou lui assureront une nouvelle expansion.

Or, dans un premier temps, la réaction est presque toujours de refus, même — et surtout — quand elle emprunte pour s'exprimer cette langue qu'elle refuse. Le thème de la dépersonnalisation, de l'aliénation linguistique, nous est devenu depuis dix ou quinze ans, familier jusqu'au rassasement. A la conscience

que l'ancien colonisé prend de lui-même et de son refoulement correspond notre conscience, notre culpabilité parfois, d'avoir colonisé, altéré une âme collective différente de la nôtre, radicalement. Nous avons entendu, je crois, ou du moins ne refusons-nous plus d'entendre ce que dit Léopold Sédar Senghor de la révolte consciente contre le colonisateur européen : « C'est d'abord une négation..., plus précisément l'affirmation d'une négation. C'est le moment nécessaire d'un mouvement historique : le refus de l'Autre, le refus de l'assimiler, de se perdre dans l'Autre. Mais parce que ce mouvement est historique, il est du même coup dialectique. Le refus de l'Autre, c'est l'affirmation de soi ». Il nous faut, nous Européens des anciennes nations colonisatrices, faire justement l'effort inverse : comprendre que la conquête de leur authenticité passe chez les anciens colonisés par ce refus. Et que l'inauthentique, pour eux, c'est d'abord notre langue dont ils se servent parce qu'ils sont bien obligés de s'en servir, car ils n'en ont pas d'autre : elle est la nourrice qui a tué leur mère dont ils sont les éternels orphelins. Voilà ce que nous concevons mal, allant même jusqu'à taxer d'ingratitude ces écrivains que, croyons-nous, notre langue a faits ce qu'ils sont alors qu'ils l'accusent, eux, de les avoir divisés d'avec eux-mêmes. Comment le français peut-il dénaturer la pensée de qui s'en sert ? Pourtant les témoignages se multiplient, toujours les mêmes. Toute une littérature algérienne ou nègre nous parle, tantôt avec véhémence, tantôt avec résignation, d'un exil intérieur auquel se sent réduit celui qui a perdu l'usage de sa langue et qui souvent ne sait plus l'identifier. Il est vrai que des bouches occitanes ou bretonnes poussent parfois de pareils cris : et même si l'on tient en partie pour régressive une telle revendication des origines, elle a aussi un caractère positif et progressif, dans la mesure où la vitalité d'une forme ancienne se perpétue, trouvant sa place dans la forme définitive. Rien n'empêche un Breton de se sentir à la fois breton et français. Mais il n'en va nullement de même avec les habitants des anciennes colonies, où jamais aucun effort d'assimilation ne fut réellement entrepris — et l'eût-il été que le temps eût manqué pour sa réussite. L'intellectuel autochtone, presque toujours détaché de son milieu, est la victime de l'éducation qui ne lui a donné

des armes que pour les retourner contre elle et contre soi. Tant qu'il n'a pas surmonté l'ambiguïté que cette culture acquise lui impose, il se sent exclu et coupable. Or cette ambiguïté ne peut être levée que par un double effort : celui de retrouver, de réinventer, l'âme profonde aliénée par elle, et celui d'accueillir la présence étrangère dont la langue de culture est le support. Cette entreprise qui a quelque chose d'héroïque est celle des meilleurs représentants de la littérature dans les pays africains issus des anciens empires belge et français.

Encore faut-il distinguer, parmi ces pays, ceux qui possèdent une langue universelle, l'arabe, de ceux qui n'en possèdent pas et dont les langues vernaculaires sont nombreuses, sur des aires géographiques fragmentées. Pour un écrivain de langue française mais de tradition arabe, la solution la plus simple en apparence, pour en finir avec la conscience déchirée, serait le retour à la langue maternelle. Mais on ne revient pas si aisément à une langue avec laquelle un rapport essentiel a été faussé par la domination d'un autre idiome : cet écrivain qui parle arabe, mais écrit en français, n'est-il pas toujours en train de se traduire tantôt dans une langue et tantôt dans l'autre ? Et non pas seulement pour passer de sa sensibilité arabe à son intelligence française ; car le français lui est également devenu un état de sa sensibilité. Visiblement, l'écrivain algérien — c'est chez lui que le conflit est le plus aigu — tient à cette langue de culture qu'il possède d'autant mieux qu'il l'a davantage contestée. Le bilinguisme est pour lui une aventure spirituelle : « Quoi que nous fassions ou voulions, nous sommes au confluent de deux mondes, de deux âges, et donc de deux langues », dit la jeune romancière algérienne Assia Djebar. Mais elle ajoute dans le même souffle — et cela est caractéristique de la difficulté de s'accepter propre à beaucoup d'intellectuels du Maghreb : « Il demeure indéniable qu'à ce lieu qui devrait nous être carrefour, nous nous sentons dans une certaine mesure coincés ». Ici peut et doit jouer dans le sens d'un équilibre nouveau le mouvement dialectique évoqué par Senghor : l'affirmation de soi conduirait alors à l'ouverture vers l'autre, au consentement à la présence de cet autre à l'intérieur même de soi. Cela n'est pas facile en monde arabe, ne serait-ce que du fait que l'arabe classique

s'est figé et que nul n'en a modernisé l'héritage : avant d'écrire efficacement dans sa langue, l'écrivain du Maghreb doit d'abord assumer et transformer, selon la forte expression d'Assia Djébar, « toute la somme d'échecs que représente pour lui l'arabe ». En fait, c'est au creuset de l'inspiration individuelle que se fondront tous ces échecs dans une réussite à venir. Peut-être la nécessité de capter de nouveau les sources les plus secrètes d'une sensibilité que laisse échapper l'expression française, est-elle avivée par ce qu'a d'exigeant et souvent de contraignant cette expression. Se battre contre le français en soi-même, en vue de ressaisir son âme arabe, ne signifie pas nier le français mais le fortifier à travers le combat que l'arabe doit livrer contre lui. L'écrivain arabe qui reconnaît les limitations de son instrument quand il parle notre langue, et qui les rapporte à juste titre au manque d'homogénéité de son âme à ses différents niveaux d'appréhension du réel, sait aussi que la résistance qu'il rencontre, tant en arabe qu'en français, est un coefficient de création propre à ceux qui, comme lui, sont et veulent être bilingues. Sa position est sans doute inconfortable, mais s'il s'y maintient, ce n'est pas uniquement parce que l'histoire la lui a imposée. Il ne croit pas faire partie d'une génération perdue, d'un moment littéraire de transition : si, comme le dit toujours Assia Djébar, « débris et levain sont de part et d'autre dans chacune des langues qu'il s'approprie », le débris peut toujours former une pâte nouvelle, et chaque langue servir à l'autre de levain. Maintenant que la guerre fratricide a cessé, il n'est plus interdit à un poète arabe d'aspirer à un humanisme universel né du rapport entre un arabe réintégré dans la vie moderne et un français remodelé par une sensibilité qui ne se défendrait plus de lui. Si quelqu'un pris entre l'Algérie et la France savait « qu'il y a pour chacun de nous un langage des langages qui seul fait pleurer notre âme, qui est seul pour nous ce langage de l'âme pour l'âme dont parlait Rimbaud », c'était bien le très regretté Jean Amrouche, berbère écartelé par la tragédie algérienne au point d'en mourir au nom du double et unique amour qu'il portait à la France et à son pays. Pourtant c'est dans l'un de ses textes posthumes, véritable testament spirituel, que s'atteste prophétiquement la conscience de ce que pourrait être plus

tard, de ce que sera pour certains un bilinguisme sans déchirement ni aliénation : « La France est l'esprit de mon âme, l'Algérie est l'âme de mon esprit ». Cette formule, il l'avait écrite déjà quinze ans plus tôt, au lendemain d'une guerre où il avait de toutes ses forces servi la langue française, notre patrie ; où, ce faisant, il avait résisté non seulement à une oppression politique, mais à la monstrueuse aliénation des valeurs que le nazisme eût inmanquablement entraînée. Il retrouvait d'instinct les mêmes paroles, au fort d'un conflit où tant de puissances de haine et de désintégration semblaient avoir rendu dérisoires l'ambition de toute sa vie, le sens même de son destin. Aujourd'hui, d'autres écrivains algériens, parmi les plus importants pour l'histoire de l'Algérie renaissante, et qui furent durant la guerre ce qu'Amrouche ne fut jamais, des adversaires intransigeants de la France et momentanément de la culture française, situent leur pensée et leur œuvre précisément dans l'œil de la greffe où sur l'arabe est enté le français. Ils ne se dissimulent pas — et nous aurions tort de nous dissimuler — que le pari qu'ils ont fait sera difficile à gagner : mais s'il est gagné, quelle promesse de part et d'autre de la Méditerranée ! quel renouvellement peut-être de l'Islam, sans qu'il ait à renier sa source ! Entre le monde arabe et le monde français, il n'y a pas qu'un jeu de mirages réciproques : il faut, pour comprendre leur rapport, et par lui la relation de l'Islam à l'Occident, exhumer l'immense richesse d'un passé dont l'esprit européen participe plus qu'il ne pense. Plus que l'arabe lui-même, il se peut que le français, au moins actuellement, soit l'outil le meilleur pour l'inventaire de ces trésors. Toutefois il est douteux que le français et l'arabe se superposent jamais, ne serait-ce que dans la conscience (non bien sûr la sensibilité) d'un Algérien cultivé et gardien fidèle de son double héritage, A fortiori, l'arabisation de l'enseignement, reconquête nécessaire de son identité par le peuple longtemps muet face à l'administration coloniale qui frappait l'arabe d'interdit, risque de restreindre à une élite menacée d'extinction plus ou moins rapide ce bilinguisme qui se veut créateur. Peut-on espérer que le Maghreb, appelé à s'intégrer rapidement dans un système d'intérêts qui le lierait librement à l'Europe, reproduira le miracle libanais d'une coexistence

fraternelle et féconde unissant l'arabe et le français ? La réponse est évidemment politique, mais elle est aussi, dans une mesure qui n'est pas mince, dépendante d'événements imprévisibles qui affecteraient l'équilibre actuel des forces. Un facteur essentiel de maintien et de progrès de notre langue serait cette unité maghrébine qui, semble-t-il, se définit en français mieux qu'en arabe, et que poursuivent au moins idéalement les meilleurs esprits. Dans cette perspective d'unité, l'influence des écrivains algériens de langue française est grande au Maroc comme en Tunisie : et c'est le français, dont ils se sont servis pour se libérer de la France, qui véhicule pour eux les concepts modernes dans l'ordre politique et économique, qu'il s'agisse du Tiers-Monde en son ensemble ou de l'état intérieur de leur nation.

Il reste que, pour l'Africain du Nord, le choc entre l'ancien et le moderne n'explique pas toutes les tensions du bilinguisme. L'adhérence naturelle au langage est aussi difficile avec l'arabe qu'avec le français. D'où l'obligation où se trouvent les écrivains de vouloir consciemment leur langue : Jean Amrouche, pourtant si nostalgique du kabyle, est le seul parmi eux qui puisse dire du français : « Je n'emploie pas cette langue, je baigne en elle, j'en suis fait. Elle m'est consubstantielle ». Pour tous les autres, l'usage du français est une lutte passionnée avec eux-mêmes : leur style s'en ressent, qui gardera longtemps la trace d'une déchirure cicatrisée en surface seulement. Si l'Algérien fixé à Paris n'aura pas trop de peine à garder l'équilibre entre langage et sensibilité, il en ira tout autrement de l'écrivain d'Alger continuant de s'exprimer en notre langue. L'Islam, même de relative décadence, est un atavisme trop concentré, une culture trop unitaire pour ne pas réclamer les siens de l'intérieur d'eux-mêmes, contre leur vouloir le plus personnel. L'affrontement culturel en Afrique du Nord se prolongera pendant des générations : il faut souhaiter qu'il en soit ainsi, car l'acceptation totale de la difficulté et la claire vision de ses aspects les plus âpres peuvent seules, par l'addition des différences, préparer une osmose en profondeur.

Un tel affrontement n'existe pas en Afrique Noire, où le français se présente comme le dénominateur commun d'une sensibilité africaine aux innombrables dialectes maternels. Si

tel dialecte est le langage de la tribu, le français devient la langue de la négritude, où l'âme collective africaine se saisit dans son entier, peut-être comme un mythe, mais lourd d'un avenir qu'il lui appartient de mettre au monde. Le syncrétisme africain dont les formes vivantes et multiples intègrent le christianisme et l'Islam sans perdre la mémoire des fabuleux ancêtres, s'approprie également une langue qu'il assouplit et enrichit d'une substance imaginaire que cette langue se montre merveilleusement prête à exprimer. Ce qui, chez Claudel, Ségalen ou Saint John Perse, reste exotique et en quelque sorte divisé, est chez Senghor d'expérience directe : c'est la vie même de l'Afrique qui se dit. Cet heureux mariage d'une expérience africaine et du plus riche des langages français ne doit pas faire oublier, chez le même Senghor, le procès indéfiniment repris de l'ère coloniale et de la civilisation déshumanisée. L'unité du langage ne supprime pas la différence de peau : cette ségrégation, le noir ne l'a pas voulue, mais en elle il a pris conscience de sa négritude, non comme d'une infériorité, mais comme d'une force vitale longtemps refoulée et d'autant plus éclatante. Quelle force ? D'abord celle de l'identité collective : c'est la pulsion du nombre qui rythme l'individu. Celui-ci capte un être unanime, homme et monde à la fois. Lié à la nature, l'homme noir influe sur elle par la magie, puissance d'identification et de métamorphose où le langage verbal a son rôle sacré. La profération de la parole est supérieure à toute autre forme d'expression, car le souffle anime et accroît le monde. Il transmet le message de la tradition, parce qu'il est en quelque sorte la mémoire éternellement présente, le rythme fondamental de l'être. Si chaque membre de la communauté est un poète, au moins virtuellement, la poésie proprement dite est un office ; celui qui parle est le porte-parole de la communauté, davantage : il en est la mémoire. Ainsi dégage-t-il inconsciemment, par la magie de participation, la sur-réalité incluse dans le réel : on comprend l'influence du surréalisme sur la littérature nègre, et l'attrait que l'art nègre exerça sur lui. La libération de l'image et du rythme, apport capital du surréalisme au génie français, a permis aux poètes noirs d'épouser dans notre langue la spécificité mouvante de leur propre génie. Dans l'esprit d'un Léopold Sédar Senghor, cet usage du français

doit préserver l'âme noire de « la *raison-œil* », principe d'analyse mais parfois de désintégration spirituelle, et la maintenir dans l'unité de la *raison-étreinte* », de l'intuition. Ou plus exactement le français nègre doit parvenir à réaliser l'équilibre et l'unité de ces deux formes de raison. « Cet équilibre est un équilibre instable, difficile à maintenir », dit Senghor. « Il faut, chaque jour, repartir à zéro... En effet, cet équilibre est sans cesse rompu. Il faut, non seulement le rétablir, mais encore le perfectionner. Je ne m'en plains pas. Ce sont ces ruptures et ces efforts qui, chaque jour, vous font avancer d'un pas, qui font la grandeur de l'homme ». Ainsi donc, l'implantation du français dans la mentalité et la sensibilité nègre, la persistance de notre langue en Afrique, sont affaire de volonté : les civilisations ne sont pas que le résultat de convergences fatales, elles sont le fruit de l'esprit attentif. Retourner aux sources de la négritude en se servant du français pour accomplir cette exploration, tel est le but qu'une partie notable de l'intelligence africaine s'est fixé à l'exemple de Senghor, qu'elle partage ou non les vues politiques de celui-ci. Chez Senghor, en qui se réalise l'unité du prince et du poète chère à Saint John Perse, la vision — car c'en est une — s'élargit à la francophonie tout entière. Il s'agit moins pour lui de fortifier une certaine aire linguistique, et davantage de créer une nouvelle raison symbolique propre à tous les peuples héritiers du génie français. Senghor s'en est expliqué bien des fois, toujours dans les mêmes termes : sa pensée là-dessus n'a jamais dévié, et constitue le germe d'une politique planétaire, d'une conscience francophone universelle dont la forme est encore en devenir. « La Francophonie », écrit Senghor, en faisant du mot un nom propre, « c'est une nouvelle façon de penser et même de sentir. C'est une symbiose de la raison classique, de la raison-œil, et de la raison nègre, de la raison-toucher. Elle tisse, ainsi, autour de la planète, une nouvelle Noosphère. C'est dire qu'elle est l'œuvre commune des peuples francophones, qui sont de toutes les races et de tous les continents. Paradoxalement, la France a été, culturellement, colonisée par ses anciennes colonies, mais, auparavant, elle aura été le levain à faire ressurgir les anciennes civilisations exotiques par la greffe du rameau français. La France aura permis aux Arabes

d'être plus arabes, comme aux Nègres d'être plus nègres. Mais il s'agit, en cette deuxième moitié du XX^e siècle, d'un arabisme ouvert, d'une négritude ouverte. D'un mot, la Francophonie est devenue la pierre angulaire de la civilisation de l'universel. Par quoi, elle est humanisme. »

J'aimerais finir sur ce texte et sur l'espoir qu'il proclame si triomphalement. Mais, dans la perspective qu'il ouvre, il me faut encore pointer vers certains obstacles dont j'ai déjà fait mention à propos des écrivains en français au Maghreb. Il n'est pas douteux que l'homme de culture française se coupe au moins temporairement de son peuple, même s'il le fait pour mieux le retrouver. En passant de l'oral à l'écrit, les valeurs essentielles de ce peuple risquent de perdre la profondeur irrationnelle d'où vient leur fécondité. En poésie, cette perte de substance est peu sensible : plus archaïque, la poésie est un langage plus éternel que la prose ; il présente intacte la mémoire mythique à travers une immense durée. En prose, l'élément de durée s'amenuise, se réduit à une situation actuelle, sociologiquement mieux définie, mais psychologiquement plus pauvre : le thème le plus fréquent est alors le conflit des cultures, thème-impasse qui ne débouche sur rien, étant l'image de la solitude de l'auteur. Comment vaincre cette solitude ? Beaucoup d'Africains le tentent en s'efforçant d'être aussi proches du génie français que possible, tout en préservant leur identité. L'entreprise serait profitable, si le génie français s'ouvrait, lui aussi, à une symbiose avec le génie africain. Il n'est pas sûr qu'il le veuille, ni qu'il le puisse chez tous. La noosphère telle que Senghor l'envisage devrait du moins susciter l'acte de foi de quelques-uns, la greffe sur eux d'une conscience africaine, ou le réveil en eux d'une sensibilité primitive proche de l'émotion nègre chère à Senghor. Ces quelques-uns existent, et ne sont pas tous des ethnologues : ce sont peut-être les témoins, les foyers de cristallisation lente, d'un universalisme encore théorique. Si, un jour, notre français par rapport au français d'Afrique, se trouvait dans une situation analogue au portugais par rapport au brésilien, le pari de Senghor serait gagné — mais cela supposerait au préalable, en même temps qu'une renaissance des cultures africaines, une indigénisation systématique du français. Rien

n'interdit de postuler qu'un tel processus est possible : mais il sera lent. Incontestablement, il doit être volontaire. Quelle que soit leur race, tous ceux qui croient à la personnalité universelle de notre langue devront créer ensemble le champ de forces et d'expériences communes à partir duquel définir les conditions d'une éventuelle unité du langage, par l'action osmotique de ses divers aspects. Cela ne se peut sans venir à bout de nos habitudes provinciales, quand même notre province aurait nom Paris. Le monde francophone, établi en théorie, n'atteindra sa cohésion que par la circulation incessante des hommes et des idées à l'intérieur de la « noosphère » qu'il constitue. Le jour où commencera de se faire sentir l'influence africaine sur nos lettres, notre culture sera sans doute menacée dans son raffinement apparent, mais par là même sauvée pour longtemps d'un intellectualisme qui l'anémie. Aucun poète ne devrait se sentir étranger à cette mythologie de la Parole dont Senghor nous dit qu'elle est au centre de toute cosmogonie négro-africaine : ne sommes-nous pas justement en quête de ce même sens du Verbe, très ancien et plus nouveau que jamais ?

IV

**Discours de M. Albert PARISIS
Ministre de la Culture française**

Les propos que nous venons d'entendre m'invitent à faire deux constatations et à exprimer un vœu.

Première constatation : la place qu'occupent les Lettres Françaises hors de France est considérable et elle ne fait que croître.

Au début de ce siècle, nul écrivain ne fut lu dans le monde entier autant que le gantois Maurice Maeterlinck. Aujourd'hui, nul écrivain n'est plus connu que le liégeois Simenon en qui André Gide a salué le Balzac de notre temps.

Au début du siècle, la poésie est renouvelée par Paul Valéry, italien par sa mère, corse d'origine romaine par son père. Elle fait peau neuve, ensuite, grâce à Apollinaire, de mère polonaise, de père vraisemblablement romain. Elle éclate et se réinvente totalement encore grâce au roumain Tristan Zara.

Le renouveau du théâtre pendant l'entre-deux guerres est dû notamment aux Belges Fernand Crommelynck et Michel de Ghelderode. Le théâtre fait à nouveau peau neuve après la guerre, grâce au roumain Ionesco, à l'irlandais Beckett.

Le roman se réinvente à travers Nathalie Sarraute, d'origine russe. L'essai reprend du nerf avec le roumain Cioran. La poésie devient un dialogue Europe-Afrique par la voix de Léopold Sedar Senghor ; l'Orient et l'Afrique du Nord de Driss Kraïbi à Sheadé, le Canada d'Anne Hebert à Alain Grandbois et Roland Gignère, l'Amérique du Sud, de Supervielle à Aimé Césaire, donnent à la littérature française des dimensions planétaires.

Jamais, donc, la littérature française hors de France n'a été aussi féconde qu'en notre temps.

Deuxième constatation :

Ces grandes voix venues des lieux les plus éloignés ne sont entendues que si Paris les écoute et les fait entendre. Il y a là un phénomène unique au monde. De capitale de la littérature,

il n'y en a ni en Angleterre, ni en Russie, ni en Allemagne, ni en Italie, ni en Espagne, ni aux Etats-Unis, ni en quelque autre endroit que ce soit. Seule la littérature française n'existe que par et pour le bon plaisir d'une grande Cité.

Cette centralisation est-elle un bien ? ou un mal ? Nul d'entre nous ne peut le dire. Tout ce que nous pouvons constater, c'est que cette centralisation crée deux littératures. L'une s'invente dans un certain Paris, du côté de Saint-Germain-des-Prés. L'autre partout ailleurs, à Paris même, dans la Province française, et dans le monde entier.

Celle qui s'écrit au Café de Flore est marquée par ce lieu : elle obéit à certaines injonctions de critiques et d'éditeurs qui règnent sur ce village, lequel règne lui-même sur le monde.

La littérature née ailleurs ignore ces injonctions. Pour cette raison, elle est le plus souvent ignorée par le monde du Café de Flore et des Deux-Magots. Nourrie de solitude et de silence, elle ne recueille que solitude et silence.

Paris n'entend vraiment Péguy que vingt-cinq ans après sa mort ; Péguy vivait cependant à l'ombre de Notre-Dame, mais il ne voulait être que lui-même. L'œuvre de Claudel ne fut vraiment reçue qu'à la fin de sa vie, et aujourd'hui encore les petites chapelles ne savent comment faire pour contenir cette cathédrale.

Cette littérature « parallèle » dont l'audience est grande aujourd'hui ne connaît qu'une consécration « marginale ».

Ce qui est vrai de Péguy et de Claudel, l'est plus encore d'un Charles Du Bos, ayant élu domicile en l'île Saint-Louis, mais dont l'œuvre attend encore, trente ans après sa mort, que l'on sache qu'il est le seul essayiste européen que la France ait jamais eu. Les salons ouvraient leurs portes à ce personnage, ignoraient l'être véritable qu'il était et qui, français par son père, d'origine britannique par sa mère, pensait en anglais et en allemand autant qu'en français. D'où le caractère profondément européen de son œuvre qui, aujourd'hui encore, empêche qu'il soit vraiment connu dans ce Paris fermé par lequel il faut passer pour être connu dans le reste du monde.

Ce qui est vrai de ces écrivains de France est plus vrai encore des écrivains nés hors du Pré Carré, et qui ont attendu, leur

vie durant, devant Paris, qu'un Sésame fasse s'ouvrir ses murs. Le lithuanien Milosz, Max Elskamp mi-flamand mi-wallon, Charles De Coster, Van Lerberghe, Ramuz, ne bénéficient que d'une consécration marginale. C'est qu'ils ignorent le langage de cour de ce Versailles moderne qu'est Saint-Germain-des-Prés. « Nous autres, écrivains français disait Giraudoux, nous écrivons toujours *ad usum delphini*. »

Tels sont les deux courants de la littérature française : l'un écrit pour la cour, l'autre parle *coram populo*, pour le reste du monde.

Ceci me mène au vœu que je voulais formuler : on peut se demander si l'existence de ce double courant ne mérite pas une attention particulière. Puisque notre littérature n'est pas un Nil qui coule seul au milieu du désert, mais deux fleuves parallèles qui se tiennent compagnie en maintenant leurs distances, pourquoi n'en tirerait-on pas la conclusion suivante :

La littérature française hors de France, qui existe, de plus en plus puissamment, sur les trois plans de la création, de l'édition et de la diffusion, ne présente que deux points faibles : sa discrétion et sa dispersion. Autant la littérature de Saint-Germain-des-Prés est centralisée et par cette centralisation trouve de l'écho, autant l'autre littérature, en s'étalant sur le reste du monde, se noie dans l'espace.

Pourquoi cette littérature ne prendrait-elle pas conscience de sa force et de l'éparpillement qui l'épuise ? Pourquoi ne se rassemblerait-elle pas ? Pourquoi ces hommes seuls ne sortiraient-ils pas de leur solitude pour se découvrir frères ? Pourquoi des colloques ne seraient-ils pas organisés à cette fin ? Colloques d'écrivains d'abord, d'éditeurs ensuite, de directeurs de revues et de journaux ensuite. Je ne parle pas de la radio et de la télévision qui connaissent déjà pareil rassemblement des forces (de façon insuffisante, il est vrai).

Ces colloques pourraient aboutir à la création d'une sorte de marché commun de la littérature française hors de France. Le commerce des esprits, dans le double sens de l'expression, y gagnerait beaucoup. Pensez à ce que représente l'édition canadienne, suisse, belge, pour ne parler que de celles-là. Pensez à ce que représente la clientèle de ces trois pays pour le livre français.

A côté d'une littérature parallèle, qui existe depuis longtemps, la création d'un marché parallèle pourrait être un grand événement. Il ne s'agirait d'aucune façon de concurrencer Paris. Bien au contraire. Il s'agirait de faire tomber des frontières, de supprimer des tabous, d'ouvrir des fenêtres, d'élargir les horizons, de rendre plus vivace et plus vaste une littérature à laquelle le monde entier est attentif.

Le pouvoir d'aimantation qui anime, dans le monde de l'économie, le marché commun doterait d'une puissance sans cesse accrue un marché commun de l'esprit français. Le succès des Biennales de la Langue Française nées à Namur et celui des Biennales de Poésie nées à Knocke, nous encouragent à organiser des colloques qui mèneraient à la création de Biennales de la Littérature Française hors de France, dont l'audience pourrait être grande.

Si vos vœux rencontrent les miens, je ne doute pas, Mesdames, Messieurs, que dans quelque temps nous nous retrouvions sur les bords du St-Laurent, de la Meuse, ou d'un Lac Suisse, pour assister à cette genèse d'un monde à la fois ancien et très neuf.

Une proximité lointaine : Chateaubriand

Communication de M. Roger BODART
à la séance du 9 novembre 1968

A propos du bicentenaire de la naissance de Chateaubriand, certains critiques ont parlé de l'actualité de l'auteur de *la Vie de Rancé* ; d'autres, de son inactualité. Cette querelle a-t-elle un sens ? Que faut-il entendre par l'actuel, ou l'inactuel ? Est-il nécessaire d'être actuel ? Je voudrais m'efforcer de répondre à ces questions en partant de deux extraits des *Mémoires d'Outre tombe*.

Voici le premier :

« Les vieillards d'autrefois étaient moins malheureux et moins isolés que ceux d'aujourd'hui. Si en demeurant sur la terre, ils avaient perdu leurs amis, peu de chose du reste avait changé autour d'eux. Etrangers à la jeunesse, ils ne l'étaient pas à la société.

» Maintenant un traînard dans ce monde a non seulement vu mourir les hommes, mais il a vu mourir les idées : principes, mœurs, goûts, plaisirs, peines, sentiments, rien ne ressemble à ce qu'il a connu. Il est d'une race différente de l'espèce humaine au milieu de laquelle il achève ses jours.

» Et pourtant, France du XIX^e siècle, apprenez à estimer cette vieille France qui vous valait. Vous deviendrez vieille à votre tour, et l'on vous accusera, comme on nous accusait, de tenir à des idées surannées ».

Dans le second texte, parlant de son exil en Angleterre, Chateaubriand imagine ce qu'il serait devenu s'il avait épousé la fille de son hôte, Charlotte Ives :

« Mon rôle changeait sur la terre : enseveli dans un comté de Grande-Bretagne, je serais devenu un gentleman chasseur : pas une seule ligne ne serait tombée de ma plume ; j'eusse même oublié ma langue, car j'écrivais en anglais, et mes idées commençaient à se former en anglais dans ma tête... Mon pays aurait-il beaucoup perdu à ma disparition ?... Est-il certain que j'aie un talent véritable et que ce talent ait valu la peine du sacrifice de ma vie ? Dépasserai-je ma tombe ? Si je vais au-delà, y aura-t-il, dans la transformation qui s'opère, dans un monde changé et occupé de toute autre chose, y aura-t-il un public pour m'entendre ? Ne serai-je pas un homme d'autrefois, inintelligible aux générations nouvelles ? Mes idées, mes sentiments, mon style même, ne seront-ils pas à la dédaigneuse postérité choses ennuyeuses et vieilles ? »

Ces questions que Chateaubriand se posait, nous pouvons nous les poser aujourd'hui. Comment se fait-il que cet homme qui ne se sentait pas de son temps et qui n'est pas du nôtre, ait cependant marqué de son empreinte ce présent auquel il échappait et cet avenir qu'il redoutait ? Comment expliquer le mystère de l'insistante présence de cet absent, le paradoxe de son inactualité d'hier et d'aujourd'hui que l'actualité de son temps et du nôtre ont bien dû saluer ? En d'autres mots, comment peut-on être contemporain en un temps, ou en des temps que l'on refuse et qui devraient vous refuser ? Voilà la question irritante que pose la proximité insolite, en son siècle et au nôtre, de cet être lointain.

Mon temps n'est pas le vôtre, pouvait-il dire. Quel était son temps à lui, son temps personnel, spécifique ? Un temps révolu ? Chateaubriand défend la monarchie, mais le roi le déçoit. Toute présence le déçoit et le heurte. Faut-il dire que seul existe pour lui ce qui n'est plus ? Ne respire-t-il que dans l'autrefois ? Serait-il un contemporain du passé ?

Même pas cela. Le passé ne l'attire qu'à la manière d'un horizon lointain. Il sait que l'aristocratie a trois âges : celui de l'audace, celui des privilèges, celui de la survivance. Il salue l'audace, sourit des privilèges, méprise la caducité.

Ni contemporain du présent, ni contemporain du passé, il n'est, en réalité, que contemporain du passage. « Je ne peins

pas l'être, mais le passage », dit Montaigne qui se plaît à voir tout changer d'instant en instant, les pyramides elles-mêmes trembler, et l'univers entier n'être qu'une « branloire perenne ». De même Chateaubriand. Il aime sentir le vent des siècles. Son temps échappe au temps, son espace déborde l'espace. Ce qui lui tient à cœur doit être loin de son cœur. Il cherche refuge sur le roc parce qu'il est voisin de la vague.

Rien ne lui est plus précieux que le manque, le friable, le menacé. « Aimez ce que jamais vous ne verrez deux fois ». Il bâtit sur le sable. Il marche sur l'eau comme font, dit-on, les vierges ; et il y a je ne sais quoi de vierge dans cet homme couvert de femmes qui n'a jamais pu s'enfermer dans la demeure de l'amour. Sa patrie est la route. Route, l'amour. Route, la Terre. Routes, la religion, la politique, et jusqu'à l'ingrat métier d'écrire. Il traverse tout comme un pèlerin et comme un voyageur.

Peut-on, dès lors, l'emprisonner dans une quelconque actualité ? Comment le vouloir contemporain de quelque temps que ce soit ? Il est au bord du temps comme au bord d'un fleuve. Toujours lui-même, toujours un autre, partout chez lui, partout exilé. Nomade comme le Vent, le Verbe, la Vie. Fatigué de la gloire, du génie, du travail, du loisir. Avec peine remorquant son ennui. Baillant sa vie. Agissant cependant. Voulant une grandeur dans un monde où tout va s'amenuisant. Précurseur de quelques solitaires qui pensent leur action et agissent leur pensée, pour le seul plaisir de mener le jeu en étant hors du jeu. Annonçant Barrès et le culte du moi, Montherlant disant « je construirai, puis je détruirai », Saint-Exupéry cherchant sa citadelle au-delà de l'horizon, Malraux traçant sa voie royale dans la brousse de l'action, et le poète-soldat d'*Au fil de l'épée* dont le langage aussi aigu qu'ambigu fend les nœuds gordiens de sa lame à double tranchant.

Contemporain donc, malgré tout. Non de cette façon *horizontale* qui fait que sont à la fois contemporains et étrangers l'un à l'autre un Valéry et un Francis Jammes, un Claudel et un Apollinaire. Mais contemporain de façon *verticale*, dans ce temps debout, qui d'âge en âge, soude l'un à l'autre des esprits qui se répondent, se prolongent, se perpétuent. « C'est un cri répété par mille sentinelles », mais le même cri toujours.

Chateaubriand rappelle, dans ses *Mémoires*, que vers l'an 1400, un poète prussien, au banquet de l'ordre Teutonique, chanta en vieux-prussien, les faits héroïques des anciens guerriers de son pays : personne ne le comprit, et on lui donna, pour récompense, cent noix vides. Nous sommes tous le vieux-prussien de quelqu'un, le pseudo-contemporain de certains hommes de notre temps, le véritable contemporain d'hommes d'hier ou de demain que ne comprennent pas ceux qui croient vivre près de nous. Péguy est le frère de Jehan Michel plutôt que de Jarry. Valéry est plus près de Racine que d'Antonin Artaud.

Une époque ne réunit jamais en un faisceau serré tous les êtres qui y vivent. Au contraire, elle fuse, elle explose en tous sens à la manière de l'ultime bouquet d'un feu d'artifice. Les esprits ne se touchent pas dans la promiscuité trompeuse et le coude à coude latéral d'un âge multicolore et contradictoire. Les esprits fondent des familles au long des siècles : ces familles s'érigent lentement, pierre sur pierre, elles communiquent dans la hauteur et dans la profondeur. Contemporains latéraux, nous sommes de lointains cousins le plus souvent étrangers. Contemporains verticaux, nous sommes pères, fils, petits-fils, un même tronc, un seul fleuve.

On peut se sentir plus près de Socrate que de Jean Paul Sartre. Cela signifie-t-il qu'on vive en retard, que l'on soit, en plein XX^e siècle, l'image anachronique du V^e siècle avant l'ère chrétienne ? Nullement. Socrate ne représente pas le V^e siècle puisque son temps horizontal l'a condamné à mort. Socrate est un homme debout dans un temps vertical, un arbre plusieurs fois millénaire qui n'a pas fini de grandir, et de porter des fruits.

C'est à cette lumière qu'il faut découvrir l'actualité de Chateaubriand. Il y a du Chateaubriand dans Proust, et même, par moment, dans Julien Gracq, dans Breton, chez Aragon. Le romantisme n'est pas mort. Chateaubriand en est le crépuscule de l'aube. Une certaine jeunesse d'aujourd'hui en est le crépuscule du soir. Elle ne sait pas, cette jeunesse, qu'elle réincarne Chateaubriand, Nerval, Musset, Hugo, à travers Rimbaud, Lautréamont et Fidel Castro. Ses longs cheveux, ses barbes en collier, ses favoris, ses capes, son ennui, ses barricades font remonter à la surface un temps qu'elle dit mort et auquel elle rend vie.

Récemment, à l'Assemblée Nationale, le Ministre Edgar Faure, après M. Fouchet, disait que le temps est une donnée relative, que son rythme actuel « est plus rapide qu'à l'époque de Chateaubriand », et il citait ce mot : « Il est plus tard que tu ne crois ». Il faudrait ajouter ceci : l'époque de Chateaubriand n'est pas le temps de Chateaubriand comme l'époque de Socrate n'est pas le temps de Socrate. Le véritable créateur se tient à distance de son époque ; il distille, il secrète, en dehors de cette époque, un temps, qui regarde l'époque de loin, comme le fait le peintre qui s'écarte de sa toile, ferme un peu les paupières, pour mieux voir. Cet art de garder les distances est le secret de Chateaubriand. Il s'écarte de l'actualité pour s'établir dans la permanence.

On peut dire de lui qu'il fut d'avant-garde puisqu'il inventa une nouvelle manière de penser, de sentir, d'écrire. Charles Bruneau ose parler à son sujet d'une révolution du langage. Mais ici aussi Chateaubriand a su garder ses distances. Son avant-garde ressemble à celle d'Ionesco qui, tout en bouleversant le théâtre, a échappé aux caprices de la mode et aux catégories de l'Histoire.

— L'histoire se sclérose, dit Ionesco. La non-histoire demeure vivante.

Et d'ailleurs, il s'explique plus longuement en ces termes :

— « L'avant-garde a été et continue d'être, comme la plupart des événements révolutionnaires, un retour, une restitution. Le changement n'est qu'apparent : cet apparent compte énormément car c'est lui qui permet (à travers et au-delà du nouveau) la revalorisation, le raffraîchissement du permanent.

Je ne crains nullement d'affirmer que *le véritable art dit d'avant-garde est celui qui, s'opposant audacieusement à son temps, se révèle comme inactuel* ».

Le hautain Suarès osait dire : « Je suis de tous les temps et d'aucun ». Ionesco affirme plus simplement :

— « Je ne suis pas un homme nouveau. Je suis un homme... *Il faut survoler son temps, passer à travers pour ne pas disparaître avec lui...* Luttant avec mon temps, à contre-courant, en

opposition, et exprimant mon temps justement par cette opposition, je ne serai pas une autre vague, mais un roc, peut-être, une permanence humaine ».

Un véritable contemporain de Chateaubriand, Benjamin, Constant, disait : « Le temps, la matière, l'espace ne sont guère qu'un point ». En notre âge condamné à mourir dans la mesure où il s'emprisonne dans l'actuel, il est bon d'entendre se répondre, à travers l'espace et le temps, deux voix, l'une née des vagues de la Mer Noire, l'autre surgie du granit breton.

Roger BODART

Solyane, de Charles Van Lerberghe

Communication de M. Gustave VANWELKENHUYZEN
à la séance du 7 décembre 1968

Oh ! mais les songes sont si doux...

SOLYANE, vers 71.

Sorti du collège et ses études de droit tôt abandonnées, le jeune Van Lerberghe aura tout loisir de se consacrer à la poésie. Les loyers de quelques maisons, qu'il nomme ses « baraques alimentaires », lui assurant une modeste subsistance, il peut au long des jours rêver, lire, flâner, rimer selon son bon plaisir.

De ces milliers de vers qu'il écrit à partir de ses vingt ans, de 1881 à 1886 environ, il n'a publié, ou laissé publier par la suite, qu'un petit nombre. Pour avoir quelque idée de ce que fut alors la foisonnante et très inégale production du poète, la plus grande part ayant été détruite par lui, il faut s'en rapporter principalement à ce qu'il en dit et en a recueilli dans son *Journal* intime¹. Cette confession assez désordonnée, désordonnée parfois au point d'en être confuse, dont des pages au surplus ont été gommées, d'autres arrachées — on ne sait par qui, on imagine assez bien pourquoi² — ne permet guère de suivre de façon continue, ni très sûre, l'évolution des goûts du poète et, partant, de fixer les étapes d'un apprentissage poétique, au reste sujet à plus d'un capricieux retour.

1. Ce *Journal* a été déposé par l'Académie royale de littérature, qui en est l'héritière, au Musée de la littérature. Il y porte la cote ML F5M-VI.

2. Le premier Cahier de ce *Journal*, qui va jusqu'à 1889, était divisé en chapitres. On se fera quelque idée des mutilations qu'il a subies, lorsqu'on saura qu'au feuillet 74 commence le chapitre VII, au feuillet 164 le chapitre VIII et qu'on ne trouve plus trace par la suite d'aucun autre début de chapitre.

Le thème que le poète, dès ses débuts, traite le plus volontiers est celui qu'il nomme « l'amour des jeunes filles »¹. Il faut entendre : son amour des jeunes filles. Préludes, rondels et sonnets sont tout remplis d'elles.

« Il est à remarquer, écrit-il vers 1890, que dans ces labyrinthes obscurs où par tant de misérables errements je cherchais ma véritable voie se retrouve visiblement aujourd'hui le fil d'or qui de l'origine à la fin a marqué toujours la même route claire vers le soleil. Et l'Ariane c'est une toute jeune fille presque une enfant. Le fil d'or du labyrinthe ce n'est qu'un de ses longs cheveux blonds, le long duquel je marche vers elle »².

Si les premiers *Rondels* célèbrent de gracieuses autant qu'innocentes fillettes, il ne faudra pas longtemps pour que celles-ci s'éveillent aux promesses de la vie et frémissent aux premiers troubles de l'amour. Ainsi déjà cette jeune nudité que le poète évoque non sans complaisance :

*Rose de frayeur et sans voir
Elle semble porter jumelles
Une offrande de tourterelles
Au pied du vieux faune sournois*³.

« C'est, précise-t-il parlant de l'une de ses sœurs, la vierge pubère aux étranges émois, aux troublantes approches. Celle dont les vagues yeux bleus extasiés transparaissent sous les longs voiles fleuris de gaze, tandis que ses boucles blondes y passent comme des reflets d'or »⁴.

Les yeux bleus, les boucles blondes demeureront les signes distinctifs et, au surplus, les seuls traits physiques précis de la femme élue. A l'origine de cette image indécise, il y a, nous apprend-il, des fillettes rencontrées ou entrevues dans la vie

1. *Journal*, I, f. 23.

2. *Ibid.*, I, f. 143.

3. *Ibid.*, I, f. 7. *En Figurine de marbre rose*. — Mockel écrira, plus tard, parlant de l'inspiration de son ami : « Tout vient de la jeune fille dans l'art de ce poète ; c'est elle qu'il décrit, et son plus secret mystère est celui de la nubilité. Dans la fillette d'hier, il voit l'amante de demain, et le trouble de la fiancée. Ignorance qui devine, chasteté qui redoute et désire, émoi de la puberté, sentiments inconnus, songes incertains dans la radieuse clarté de l'innocence ». A. MOCKEL, *La Roulotte*, n° spécial, 1904, p. 24.

4. *Journal*, I, f. 129.

réelle. « C'est pour la petite Lucie R., l'apparition blanche des soirs de Casino, que j'écris mes premiers vers ; pour Paule V. la fillette chlorotique aux yeux sombres que j'écris mes Préludes. Toutes mes premières chansons sont des chansons d'amour contemplatif. Enfin c'est l'évocation de la plus belle de ces enfants la petite radieuse Angèle Van Engele aux noms étrangement accumulés d'ange — et qui ressemblait en effet à l'ange de la visitation de Léonard — qui m'inspire les vers de l'époque du Parnasse »¹.

Pour retenir et fixer ces ombres fugitives, objets de ses naïves amours, Charles s'est plu à les rapprocher de telle ou telle figure immortalisée par l'art. Les reproductions, dont il orne ses murs, raniment à tout moment leur souvenir. Il ne connaît pas encore ni les jeunes femmes de Kate Greenaway, ni celles de Burne Jones ou de Botticelli, dont les gracieux portraits, en rappelant d'anciennes ou de nouvelles rencontres, l'aideront un peu plus tard à composer l'idéale apparence de l'aimée. C'est, pour l'instant, à la Vierge d'Henner, à la Fillette aux fleurs d'Edelfeldt, à l'Ange de Vinci qu'il demande de préciser la fuyante image de ses premières inspiratrices².

La transposition de ces figures passagères du monde de la réalité dans celui de la poésie ne s'est pas faite sans tâtonnements, ni méprises. De là, ces « misérables errements » où le poète reconnaît s'être attardé. Relisant ses sonnets quelques années plus tard, il s'avoue que certaines de ces jeunes filles sont évoquées avec trop de réalisme, un réalisme qui bannit toute vérité profonde, tout mystère, toute vie intérieure.

« La plupart (de ces vierges), écrit-il, sont encore absolument réelles et concrètes. Leur beauté est toute extérieure — avec quelque chose de brutal, de trop cru dans leur splendeur (...). Le trait manque continuellement de délicatesse, jamais de nuances. A propos de jeunes filles je chante leurs mamelles de seize ans comme d'étranges fruits pesants. Les lascives nudités s'étaient en plein soleil »³.

1. *Journal*, I, f. 144. — Il faut sous-entendre : du *Parnasse de la Jeune Belgique*.

2. *Ibid.*, I, f. 145.

3. *Ibid.*, I, p. 130.

Il leur eût fallu une lumière plus délicate, cette atmosphère élyséenne où, plus tard, apparaîtrait la radieuse vénusté d'Eve.

La muse de Charles en sa première verdure déjà s'était révélée libertine. A son ami et condisciple de jadis, Grégoire Le Roy, il devait dans une lettre rappeler le temps où, adolescent, il « adressait des vers louches à X... et ne rêvait que de petites filles, comme un polisson »¹. Sans doute les bons Pères gantois, pour autant qu'ils eussent été alertés, avaient-ils dû s'efforcer de ramener dans le droit chemin leur ouaille égarée. Mais, une fois ruiné le tabou sexuel qu'une éducation rigoriste avait tenté de lui imposer, le jeune poète s'était abandonné avec un délice accru aux écarts d'une imagination qui inclinait aux visions érotiques.

Parlant du particulier attrait que les fillettes n'ont cessé d'exercer sur lui, Van Lerberghe confesse dans un article de *l'Art moderne*² : « C'est cette puberté mêlée de perversité et d'ingénuité, de troubles et de rêves, de précocité singulière dont les suggestions me tentent ; c'est, je ne me le dissimule pas, une tendance malade, de décadence. Mais comment, interroge le poète, ne pas être de son temps, et n'en pas subir les maladies » ?

Et enfin, dans son *Journal*, à propos d'un recueil de vers, demeuré inédit, de ses débuts³, cet aveu plus troublant et plus significatif encore : « Mon perpétuel érotisme aimait à insister sur cette idée (la nuit nuptiale d'une jeune vierge avec Dieu) : les mots seuls de nuptial, virginal, couche et bouche me donnaient le vertige. Chaque fois que dans des vers quelconques j'emploie pour expliquer une idée philosophique des comparaisons de ce genre, le philosophe perd la tête... il n'y a plus que des sensualités »⁴.

1. Claire MICHANT, *Défense et illustration de la Chanson d'Ève*. Éd. du Bourdon, Bruxelles 1945, p. 19.

2. N° du 2 mars 1890. L'article s'intitule *Confession de poète* et parut sans nom d'auteur. Il s'agit, en fait, de la réponse de V. L. à des questions qu'Edmond Picard avait posées, en même temps qu'à lui, à Maeterlinck et à Verhaeren. Les lettres des deux autres poètes parurent, également anonymes et sous le même titre, dans les nos du 23 février et 9 mars 1890. Charles fait savoir à Mockel que sa lettre n'était pas destinée à la publication. (Voir J. WARMOES, *Les XX et la littérature*, dans *Cahiers H. van de Velde*, n° 7, 1966, p. 31.)

3. Le recueil portait en épigraphe ces mots : *De pire en mal*. — *Journal*, I, f. 75.

4. *Journal*, I, f. 79b.

Le « vieux faune sournois » de l'un de ses *Rondels*, comment douter que, l'âge mis à part, ce ne fût lui ?

Dans une série de sonnets qui, sous forme de tableautins, renouvellent plus ou moins le défilé fameux des dames du temps jadis, Van Lerberghe a célébré tour à tour — c'est son *Journal* qui nous l'apprend — *Les Lesbiennes, la Chinoise, la Vierge au marbre, Diane, Sappho, Nephéroïs, Marguerite d'Ecosse*¹.

Maeterlinck, nullement bégueule — il avait vivement félicité son ami à propos d'une *Invocation à la luxure* soumise à son jugement² — ne cache pas sa réprobation au sujet des *Lesbiennes*. « Ce n'est pas un spectacle ragoûtant, lui écrit-il, que celui de ces deux petites saligaudes que l'on aperçoit en train de s'entretrepoter leurs blondes chairs molles. Je doute que cette vision de lupanar ou de pensionnat *telle que vous l'avez rendue*³ troublerait même un séminariste. *Genus irritabile*, cependant ».⁴

Dans d'autres sonnets encore, Charles exerce son goût avoué de l'érotisme en évoquant telles « vierges flamandes » qui, sous des apparences de mysticité, attisent en elles d'amoureuses ardeurs. Seul l'Enfer, à l'en croire, a pu susciter ces inquiétantes beautés. « Car, remarque-t-il, il n'appartient qu'au démon d'agenouiller ainsi sans cesse les mains jointes sous des voiles de communion et des couronnes de lys — comme de petites vierges innocentes — ses plus mauvais anges »⁵.

Charles reconnaît, au surplus, que cette conjonction de la piété et de la luxure est, à partir de 1885, « plus ou moins au fond de tous (ses) vers ». Cherchant l'origine de cette conception, il laisse entendre qu'il ne la doit qu'à lui-même. « Elle apparaît pour la première fois en 1883 avec le rondel des Sphinx. Je ne connaissais alors que vaguement Baudelaire et Edgard Poe. Et en aucune façon les poètes anglais tels que Rossetti, Swinburne, Hood ».⁶

Un peu plus tard il reconnaîtra dans l'auteur des *Fleurs du mal* l'un de « ses maîtres les plus admirés »⁷. Comment dès lors

1. *Journal*, I, ff. 72-73 et 132.

2. *Ibid.*, I, ff. 147-148.

3. C'est Maeterlinck lui-même qui souligne.

4. *Journal*, I, ff. 148-149.

5. *Ibid.*, I, ff. 108-109.

6. *Ibid.*, I, ff. 108-109.

7. *Ibid.*, II, ff. 127-128.

ne pas penser que les femmes damnées de Baudelaire ont pu à tout le moins l'aider à préciser la figure de ses « mauvais anges » ?

Maeterlinck, que Charles faisait juge de toute cette production, ne faisait-il que plaisanter lorsqu'il prédisait à son ami qu'il « finirait en cour d'assises » ? ¹ Quoi qu'il en soit, Van Lerberghe n'est pas demeuré insensible aux admonestations du « grand frère ». Dans un sonnet comme *La Communiant* ², qui date de 1886, l'année où il compose *Solyane*, il tentait d'échapper à ses obsédantes « sensualités ». « C'est un joli sonnet », consentait à reconnaître son censeur, qui s'en prenait cette fois à l'une et à l'autre imperfection prosodique.

Charles est quelque peu déçu : son ami ne s'est donc pas aperçu des « tendances nouvelles » que cette pièce prétend annoncer ? ³ Dans l'ensemble disparate du manuscrit que le poète nomme « le recueil de 1886 », *La Communiant*

... pure, et blanche et toute
Virginale comme un beau lys

restituait à la fillette révée sa fraîcheur ingénue, son âme candide et innocente.

On pourrait s'étonner que dans l'étude où Rodenbach, en juillet 1886, présentait aux lecteurs de la *Jeune Belgique* les trois poètes gantois, Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy et Maurice Maeterlinck, le futur auteur de *Bruges-la-Morte*, parlant du premier, ait loué ses « vers doux, frais, émus » et le « côté mélancolique, résigné » de son inspiration. Il ne dit rien, ou presque rien, de ses pièces amoureuses. Le « gros cahier de sonnets » que Charles avait osé soumettre à son aîné, aurait-il, au préalable, été expurgé ? Nous ne le pensons pas : Rodenbach choisissait de parler de ce qu'il préférait et se contentait de signaler le reste : les pièces macabres notamment et « bien des sonnets (qui) auraient besoin, déclarait-il en bref, d'être revus, serrés, émondés des lieux communs ».

1. *Journal*, I, f. 149.

2. Ces vers octosyllabiques ont paru sous le titre de *Sonnet* dans l'*Almanach des Étudiants de Bruxelles*, en 1891, en même temps que *Pierrot argonaute*. Ch. V. L. signe ces pièces du pseudonyme de Paul Florentin.

3. *Journal*, I, f. 129.

Ce qu'il prisait, lui, le disciple attendri de Banville, c'était, par exemple, le sonnet *Qui patiuntur*, qu'il citait en entier après l'avoir comparé à « un beau vase sans fêlure ». C'était ce qui, dans cet ensemble d'inspiration diverse et de valeur inégale, représentait la note sentimentale, l'émotion discrète et tendre, le côté Sully-Prudhomme de l'inspiration de Charles ¹. Ce n'était là qu'une des facettes — mais, aux yeux de Rodenbach, la plus séduisante — de ce jeune talent qui se cherchait.

Van Lerberghe, au surplus, n'a jamais fait mystère de ce qu'il devait à l'auteur des *Vaines tendresses*. « Il n'y a pas de poète que j'aie préféré, dans ma jeunesse, à Sully-Prudhomme », écrira-t-il à Fernand Severin en 1894. Et il ajoutait : « Je n'ai jamais contrefait personne si naturellement. » ² Mais cette influence de l'aîné, il en avait par avance, dans son *Journal*, fixé les limites. Elle ne fut, avait-il précisé, que « le vêtement, spirituel et pâle, le voile de gaze légère et pure dont s'enveloppent les yeux extatiques et sombres, pleins de flammes, les mains frémissantes, les chairs lascivement nues et les lourds cheveux d'or de mes vierges flamandes » ³. *Flamandes* : Ne serait-ce pas à dessein que, reconnue sa dette à l'égard du maître français, Van Lerberghe souligne le caractère autochtone de ses muses, lui-même, dans ses lettres à Mockel, revendiquant plus d'une fois son appartenance et son humeur flamandes et les opposant à celles de son ami ?

* * *

1886 est une date repère dans l'histoire de la poésie française. Cette année, qui voit paraître le Manifeste de Moréas, consacre, peut-on dire, l'avènement du symbolisme.

Elle marque, par ailleurs, un tournant décisif dans la carrière de nos trois poètes gantois, leur accession à l'authentique poésie. A l'heure où Rodenbach les accueille à *la Jeune Belgique*, cette évolution est à peu près accomplie : sans éclat et avec une

1. *Jeune Belgique*, 5 juillet 1886, pp. 313 à 322.

2. Fernand SEVERIN, *Ch. V. L. Esquisse d'une biographie*. 1922. Tiré-à-part du *Bulletin de l'A.R.L.L.F.*, p. 7.

3. *Journal*, I, ff. 108-109.

soudaineté qui étonne, ils ont abjuré le Parnasse et résolument opté pour l'esthétique symboliste. Ils y ont reconnu, chacun pour son compte, le climat et les moyens d'expression qui leur conviennent. Le moment n'est plus éloigné des œuvres définitives.

L'article que leur consacre leur aîné est double, semble, en vérité, avoir été écrit en deux temps, distingue en tout cas deux étapes : celle où, honnêtes apprentis, ils donnent des promesses et parfois plus que des promesses ; celle où, les promesses tenues, ils s'affirment poètes. Dans l'intervalle, assez bref, il y eut un cheminement, qui demeure quelque peu mystérieux, jusqu'à cette heure, difficile à préciser, de l'illumination, de la grâce poétique, au sujet de laquelle aucun d'eux n'est prodigue en explications.

L'année à peine commencée, Van Lerberghe s'exerce et se cherche encore à travers maints tâtonnements, dont témoignerait le « recueil de 1886 » si le poète ne l'avait livré aux flammes. Il compose des « pastiches » — le mot est de lui¹ — de Victor Hugo, le Hugo de *la Chanson des rues et des bois* et de *l'Art d'être grand-père*, de Banville, le Banville des *Princesses*, de Jean Lorrain, de Jean Aicard, de Sully-Prudhomme, de Verlaine, plus particulièrement du Verlaine des *Fêtes galantes*. Il écrit des vers à la manière de Baudelaire (oui, cette fois, il reconnaît ce qu'il doit à l'auteur de *la Madone*), du « père Rodenbach » aussi, de quelques autres encore. Tirailé en tous sens par tant d'admiration, anciennes ou récentes, il a peine à s'y reconnaître, disons mieux : à se reconnaître. Durant ce temps où, fin 1885 – début 1886, il cherche sa voie, il offre pêle-mêle le meilleur et le pire. Quelques poèmes datés de 1885, mais publiés plus tard, le montrent déjà plus sélectif dans le choix de ses maîtres et apparemment plus qu'à demi-converti à l'esthétique nouvelle : *Chanson* et *L'Hôte*² sont dès lors en vers libres. Quant à *Sympathies errantes* et à *Renaissances*³, c'est un peu comme à regret qu'il s'y reconnaît encore disciple de Sully-Prudhomme.

1. *Journal*, I, f. 125.

2. Ces deux pièces ont été publiées dans *la Roulotte*, n° cité.

3. Les deux poèmes ont été recueillis à la fin du Cahier I du *Journal* et reproduits dans le même n° de *la Roulotte*.

Il ajoute toutefois à propos de cette dernière pièce — et la remarque vaut d'être retenue : « Il n'y a qu'une chose en plus : la vision. Je ne sais quoi de fantomatique. L'Étrange, tel que l'aimait exclusivement Maeterlinck. »¹

Il n'est pas douteux que celui-ci l'a précédé dans l'évocation de ce qui est rêve, mystère, découverte ou approche du fantastique et que, par son exemple, il l'a conduit à se détacher du réel, à pénétrer sans cesse plus avant dans l'imaginaire.

Tandis que Maurice donne à *la Pléiade* de Paris les premières pièces des futures *Serres chaudes*, Charles, de son côté, dans ce même numéro de juin 1886, publie trois courts poèmes qui attestent son ralliement au symbolisme.

Rodenbach ne s'y trompait pas, qui déclarait : « L'évolution est complète aujourd'hui, car le dernier numéro de *La Pléiade* que je viens de recevoir contient des vers de lui (Van Lerberghe) qui sont absolument dans les formules de l'école nouvelle »². Et, après avoir cité un fragment d'une de ces pièces, il se plaisait à reconnaître : « C'est exquis, diaphane, subtilisé, vaporisé et si ceux qui suivent Verlaine s'en tenaient là, je serais le dernier à ne pas les aimer. »

Cette deuxième partie de la phrase laisse percer quelque inquiétude, qui se précise dans les lignes qui suivent. Rodenbach craignait que Van Lerberghe ne donnât dans « cette imitation à outrance du poète de *Sagesse* », qui a conduit aux « absurdités de ceux qu'on a appelés les Décadents ».

Aussi jugeait-il utile, s'adressant non plus au seul Van Lerberghe, mais au groupe des « trois jeunes poètes flamands » de leur recommander de maintenir « la tradition respectable de la Langue et du Vers français »³.

Le critique ne se trompait pas en relevant dans leurs vers plus d'une marque d'influence verlainienne. On les voit, en effet, adopter parfois le rythme impair, être plus attentifs à la musique du vers et ne pas dédaigner la chanson

Où l'Indécis au Précis se joint.

1. *Journal*, I, ff. 107-108.

2. *Jeune Belgique*, art. cité.

3. *Ibid.*, art. cité.

Van Lerberghe, pour sa part, n'a pas caché son admiration pour l'auteur des *Romances sans paroles* ; il a précisé toutefois que si Le Roy s'était véritablement mis à son école, ni Maeterlinck, ni lui-même n'avaient été tentés de le suivre dans cette voie ¹.

Ce qui frappe à ce moment de leur évolution, c'est la similitude de goûts, l'accord des tendances qui unissent Maurice et Charles. Poètes, leurs domaines voisinent, voire se recouvrent en partie. Leur art use fréquemment des mêmes ressources et leurs vers font entendre de semblables accents.

Les ayant mis en garde contre l'imitation de Verlaine et, plus encore, de ses suiveurs, Rodenbach les exhortait à rester eux-mêmes. C'est toujours au trio que vont ses recommandations : « Qu'ils fassent mou, tant qu'ils voudront — ce sera exquis, qu'ils fassent brumeux, effacé et que leurs vers se distendent et se fondent en longues bandes de brouillard pâle ! Qu'ils se plaisent aux cadences énervées, mourantes et répercutées à la fois comme une âme de cloche éteinte ! » ²

La synthèse est habile qui éclaire d'une même lumière, vaporeuse et diffuse, la poésie, enveloppée d'ombre et de mystère, des trois Gantois. Il n'en reste pas moins que Grégoire fait dès ce moment bande à part, tandis que Maurice et Charles, engagés dans des voies parallèles, échangent leurs vers, se critiquent, se corrigent et s'influencent l'un l'autre.

Van Lerberghe, plus tard, a reconnu ce que, à ce tournant de leurs chemins, il avait pris à l'imagerie poétique de son ami. Parlant de ses propres pièces publiées dans *la Pléiade*, il écrivait : « De nouvelles fleurs rares y apparaissent grâce à lui (Maeterlinck), des choses entrevues dans les eaux, des paysages reflétés par des miroirs, vus en transparence à travers d'immatérielles vitres » ³.

Cette part faite à l'influence de celui qui passait à ses yeux pour un « impeccable maître » ⁴, Charles discerne tout aussitôt ce qui le sépare de lui, ce qui donne à la vision de chacun sa couleur, sa nuance propre.

1. *Journal*, I, f. 162.

2. RODENBACH, art. cité.

3. *Journal*, I, f. 140.

4. *Ibid.*, I, f. 139.

« La principale différence, constate-t-il, consiste dans l'éclairage qui chez moi est constamment plus clair et plus joyeux (...) ou plus féeriquement bleu et blanc (...) tandis que chez lui l'éclairage est plus glauque, plus crépusculaire, plus maladif, plus exaspéré (...) »¹. Ce n'était pas trop mal voir.

Essentielle, parce qu'elle se rapporte à l'objet même de leur inspiration, une autre différence ne pouvait échapper à Van Lerberghe. La femme, la jeune fille, dont Maeterlinck dans ses *juvenilia* s'était plu, lui aussi, à célébrer les attraits, n'apparaît plus dans les premières pièces des *Serres chaudes*, comme, au reste, elle demeurera absente, étrangement bannie, du futur recueil.

Les jeunes vierges, en revanche, n'ont pas fini d'inspirer Charles. Il n'est pas un de ses poèmes de *la Pléiade* ou du *Parnasse* où elles ne soient présentes. Mais combien différentes des beautés luxuriantes, aux chairs épanouies, de naguère ! Pâles à présent, languissantes, « ensommeillées », elles apparaissent comme des figures de songe, des ombres légères, d'immatérielles créatures, qui rappellent tantôt tel ange rêveur de Vinci, tantôt telles frêles et délicates images des préraphaélites anglais. Leur apparence un peu lointaine, un peu mystérieuse, leurs gestes et leurs attitudes de mourantes Ophélie, Charles aimera les retrouver aussi dans les toiles de certains Vingtistes, ses compatriotes, d'un Fernand Khnopff par exemple, qu'il nomme « le peintre de la sphynge et des idéales anglaises »².

La femme que Charles évoque et célèbre symbolise ici la grâce et la pureté, l'une et l'autre fragiles, menacées ; ailleurs, « l'âme souriante » ou attristée du poète lui-même.

*Mon âme est cette ensommeillée,
Cette douce enfant de mensonges,
Aux yeux illuminés de songes
Qui, dans la nuit, s'est réveillée*³

Parfois, elle se dégage un court instant des brumes diaphanes qui l'enveloppent. Un rien moins lointaine, un rien moins irréelle, son apparence tend à se préciser : la voici en « robe

1. *Journal*, I, f. 141.

2. *Ibid.*, II, f. 8.

3. *Solitude*, dans le *Parnasse de la Jeune Belgique*, p. 177.

chatoyante »¹ ou en « longue robe à queue »², assise à son rouet, à moins que, rejetant tout voile comme tout attribut, elle n'apparaisse dans l'inconsciente et radieuse offrande de sa jeune nudité.

*Sur mes seins, mes mains endormies,
Lasses des jeux et des fuseaux,
Mes blanches mains, mes mains amies
Semblent dormir au fond des eaux*³.

On serait en droit de s'étonner qu'à propos de ces vers si délicatement évocateurs, Van Lerberghe ait constaté « combien l'influence de Maeterlinck (y) est encore évidente »⁴. En nommant ici son ami, il désigne, il va de soi, non le poète des premières *Serres chaudes*, mais le rimeur réaliste qui l'a précédé, le chantre de *la Vierge Abisag*, dont Charles ne peut pas ne pas se souvenir.

Mais si les saines beautés imaginées par le jeune Maeterlinck ont pu transmettre une part de leurs charmes aux jeunes filles de Van Lerberghe, celles-ci, à leur tour, après s'être alanguies, ont peut-être cédé de leur grâce aux chlorotiques et dolentes héroïnes des petits drames du premier. C'est là du moins ce que Charles est tenté de croire : « Il n'est pas impossible, écrit-il, que par le rayonnement incessant dont je les avais entourées, ces douces beautés angéliques, mes filles, ne fissent sur mon ermite (Maeterlinck) une certaine impression. » Et d'invoquer le témoignage récent de Mockel, témoignage dont sa modestie se hâte d'ailleurs de réduire la portée. Mockel, cherchant des modèles à *la Princesse Maleine*, avait suggéré : « C'est une fillette de Van Lerberghe si inconsciemment venue dans les *Serres chaudes* et qui s'y meurt »⁵.

Des échanges de cette sorte, emprunts et emprunts réciproques, n'ont pas été rares en ces années entre Maurice et Charles.

1. *Invocation*, dans *la Pléiade*, juillet 1886.

2. *Les lys qui filent*, dans *le Parnasse*, p. 181.

3. *Songe*, dans *le Parnasse*, p. 178. — De toutes les pièces de ces années 1886-87, c'est la seule que le poète ait jugée digne de figurer dans *les Entrevisions*. Encore en a-t-il supprimé le titre et la 4^e strophe, qui répétait la première.

4. *Journal*, I, f. 141.

5. *Ibid.*, I, f. 158. — La remarque de Mockel est tirée de son article sur *la Princesse Maleine*, paru dans *la Wallonie*, 1890, pp. 218 à 222.

Ce dernier, en reconnaissant l'existence d'une « certaine parenté entre Maleine et Solyane »¹, ne laissait-il pas entendre qu'entre les deux auteurs les dettes au bout du compte étaient à peu près égales ?

L'Aube rouge est le titre de l'une des huit courtes pièces que Van Lerberghe publie, en plus d'un fragment de *Solyane*, dans le *Parnasse de la Jeune Belgique*². Une jeune enfant y est évoquée qui, à respirer les

luxurieux poisons
D'une fleur sombre épanouie,

pressent, la « chair prise d'un vague effroi », les premiers troubles de l'amour. Il y a dans le raccourci de ces quelques octosyllabes comme l'ébauche du thème et de l'atmosphère même de *Solyane*.

* * *

Van Lerberghe a raconté ce que fut pour Maeterlinck et pour lui, pour lui surtout, la révélation, en ce début de 1886, de Mallarmé. Il a consigné dans son *Journal* où et comment l'événement eut lieu et quel complet bouleversement il suscita dans leurs jeunes admirations.

« La découverte de *L'Après-midi d'un faune* venait de provoquer une Révolution³ littéraire chez Maeterlinck et chez moi (...). Les anciens dieux furent renversés de leur pinacle, sauf Baudelaire. J'appris Mallarmé par cœur, je le déclamai du haut de mon balcon, je le chantai dans les allées de mon jardin. *Le Faune* avait été rapporté de Paris par Maeterlinck. Ce fut lui aussi qui m'apporta au grand Café, dans une gazette⁴, la splendide *Hérodias*. Ah ! l'écarquillement de nos yeux éblouis devant ce miracle à cette petite table du grand Café solitaire ! »⁵

A ce moment de leur évolution les deux jeunes poètes se trouvaient on ne peut mieux préparés à recevoir l'initiation.

1. *Journal*, I, f. 158.

2. P. 180.

3. Le mot porte la majuscule dans le manuscrit.

4. Sans doute *le Scapin* (n° du 2 janvier 1886), où Mallarmé avait autorisé la reproduction de son poème, paru dans la 2^e série du *Parnasse contemporain*.

5. *Journal*, I, f. 126.

Van Lerberghe demeurera fidèle à Mallarmé. « Je l'adorerai toujours ! » s'exclamerait-il encore en 1899¹. Pourtant son admiration devait se tempérer au cours des années ; elle varierait selon le moment et s'accompagnerait plus d'une fois de nettes réserves².

Dès 1888, à propos de son conte *L'Eau promise*³, il s'avouait inquiet de la voie où l'avait entraîné son culte pour le maître français. Avec cette prose il sombrait, en effet, dans le mallarméisme le plus contourné et le plus abscons, celui dont Giraud devait, non sans quelque parti pris, dénoncer les ravages sous le nom de « mallarméite. »⁴

« C'est trop du Mallarmé, reconnaissait Van Lerberghe dans une lettre à son ami Mockel. J'en suis inconsolable, mais comment m'en dépêtrer à un premier conte, à la première petite page de prose que j'écris. »⁵

Avant même de connaître les deux chefs-d'œuvre de Mallarmé, déjà s'inspirant de lui, il avait composé de courts poèmes, telles *la Jonchée* ou *la Feinte*, qui, eux aussi, éveilleront un jour, mais plus tardivement, son regret de s'être abandonné, comme Maeterlinck, à cette « fâcheuse influence »⁶. Ce regret, il ne l'a pas éprouvé à propos de *l'Infante*, dont certains vers pourtant rappellent également Mallarmé — l'auteur lui-même l'a reconnu⁷ —, mais font penser tout autant peut-être à Baudelaire.

*Lumineuse, parmi ces sourdes profondeurs
Par ces légers chemins pleins de tièdes odeurs
Qu'ondule de soleil ta robe chatoyante
Tu portes en tes mains mon âme souriante.*

Que le poète n'ait pas recueilli cette pièce dans *Entrevisions*⁸, sort qu'il réserva aux deux précédentes, on s'en étonne d'autant

1. Lettre à Mockel, du 10 février 1899.
2. Voir R. VAN NUFFEL, *V. L. devant le Symbolisme français. Studi francesi*, n° 3, 1957, pp. 410 à 417.
3. Ce conte — en prose et en vers — paraissait, signé xxx, dans *la Jeune Belgique*, de juin 1890, T. IX, pp. 233 à 238.
4. *Les Souvenirs d'un autre*. Renaissance du Livre, Bruxelles, 1929. Pp. 122 à 124.
5. Lettre du 15 juillet 1888.
6. Lettre au même, du 10 février 1899.
7. *Journal*, I, f. 126.
8. Il en a cité quatorze vers dans son *Journal*, I, ff. 125-126.

plus que c'est au sujet d'elle qu'il a écrit : « Ici se retrouvent pour mon salut les Jeunes Filles. Ce sont les coryphées de l'ancien chœur des vierges. Elles ont grandi, elles sont devenues plus belles, plus idéales. »¹

Pour l'instant, Charles, qui vient de découvrir *Hérodiade* et *l'Après-midi*, s'abandonne à son enthousiasme. L'hermétisme, ni la densité de cette poésie ne sont faits pour le rebuter. Au contraire, en elle il retrouve son propre goût du mystère et du rêve, sa soif d'évasion, son élan vers la beauté pure. En Mallarmé il admire surtout — il n'a cessé d'admirer² — « le créateur des merveilleuses images »³, le poète qui, par les symboles, mais aussi par la transparence et la musique du vers, a voulu exprimer l'ineffable. Que d'affinités il a pu se découvrir avec le maître, jusque dans ce dévouement de sensualités qui, chez lui comme chez Mallarmé, se traduit par des traits et des imaginations érotiques.

Solyane fut composée dans les jours qui suivirent la découverte d'*Hérodiade* et du *Faune* et, peut-être, grâce au branle reçu de leur lecture. Ceux qui se sont penchés sur les fragments publiés du poème de Van Lerberghe n'ont pas manqué d'y relever plus d'un vers ou groupe de vers aux résonances mallarméennes :

*Qui te suscite au fond de l'ombre et te réclame
A la lumière et qui te convie à l'amour,
Solyane, ton corps plus suave qu'un jour
D'ivresse et d'oubli...*

Chant I, vers 39 à 42⁴.

*... A toi blanche opprimée,
Solennelle advenue, ô captive d'hivers,
Voici que c'est l'avril dans le matin des mers,
.....*

Chant I, v. 43 à 45.

*Parmi ma floraison de lys inviolé
.....*

Chant II, v. 152⁵.

1. *Journal*, I, f. 125.

2. Voir R. VAN NUFFEL, *étude citée*.

3. *Journal*, II, f. 6.

4. R. VAN NUFFEL, *étude citée*, p. 412.

5. R. GOFFIN, *Mallarmé vivant*. Nizet, Paris 1956, p. 213.

Seuls miroirs d'aucune eau n'abreuvant leurs mirages
Chant II, v. 161¹.

*Trône ! En vos ailes d'or triomphales ; en vous,
Soleil des pierres qu'ont vaincu mes yeux jaloux,
Recevez une Reine !*

*En vous, ô fleurs des flammes,
Moi dont le divin songe a captivé les âmes,
Moi qui posai mon lys en sceptre sur les cœurs ;
Et soyez moi le signe éternel des vainqueurs,
Car je veux être en vous comme votre ombre même !*
Chant II, v. 175-181².

.....
Sans étoiles que moi dans ma blancheur rebelle.
Chant II, v. 206³.

Ce n'est pas seulement dans la syntaxe rompue, heurtée du vers, mais aussi dans les moyens d'expression en général, la structure et la conception formelle de l'œuvre que se manifeste l'influence de Mallarmé. Parlant du chant II de son poème, Van Lerberghe a reconnu que « le monologue de Solyane rappelle le style d'*Hérodiade* »³. *Le style*. Il ne dit pas la pensée, ni le sentiment.

Le dessein d'entreprendre un long poème⁴ de nature statique, un poème où l'action, telle qu'on l'entend habituellement, se révèle nulle, ou à peu près nulle, une œuvre au surplus qui célèbre les rêves, les désirs et la destinée d'une unique protagoniste, parangon de jeunesse et de beauté, ce dessein, il n'est pas hasardeux de croire que le poète l'a conçu d'après l'*Hérodiade* qu'il venait de découvrir.

Comme Mallarmé, Charles a préféré, sauf en quelques passages, le vers alexandrin. A son exemple aussi, il recourt à la forme dialoguée, plus précisément à cet échange de propos qui résulte

1. R. GOFFIN, *ét. citée*, p. 213.

2. J. DE WETTE, *Mémoire* manuscrit.

3. *Journal*, I, f. 184.

4. Antérieurement à *Solyane*, V. L. avait songé à composer un long poème narratif, *Pierrot martyr*, qui devait succéder à un *Pierrot amoureux*, évoqué à plusieurs reprises. Il semble que ce poème, dont il détaille complaisamment « le scénario bizarre » (*Journal*, I, ff. 84 à 100), mais ne cite aucun vers, n'a jamais été vraiment entrepris. Encore que l'héroïne soit Salomé, fille d'*Hérodiade*, la conception de l'œuvre ne dérivait en rien du poème de Mallarmé.

du dédoublement d'un même être : Solyane et celui que le poète nomme le Tentateur, tout comme Hérodiade et sa nourrice, sont comme les voix alternées du débat d'une même conscience troublée, le conflit chez une même créature entre les aspirations de l'âme et l'appel des sens.

Dans *Hérodiade*, la nourrice, pour être plus réservée, plus craintive et plus sobre de propos, n'en joue pas moins le rôle du Tentateur :

*... et pour qui, dévorée
D'angoisses, gardez-vous la splendeur ignorée
Et le mystère vain de votre être ?*

Dans *l'Après-midi*, sans qu'il y ait à vrai dire dialogue, le faune dans sa méditation écoute la voix tentatrice qui, sous une forme plus enrobée, plus secrète, se fait pressante, comme le désir qui s'élève en Solyane.

Mais, ces analogies constatées, il faut reconnaître que l'héroïne de Van Lerberghe est toute à l'opposé de celle de Mallarmé. Sa nature, son humeur, non moins que la signification que le poète entend lui donner, la séparent d'elle. « Solyane, a écrit Lucien Christophe ¹, est une sœur égarée d'Hérodiade ». *Egarée*, en effet, au point de ne plus guère lui ressembler. Hérodiade est fière, et froide, et dédaigneuse. Elle défie l'amour. Elle le repousse, horrifiée. Elle prétend n'être belle que pour elle-même. Mieux vaut, à ses yeux, mourir que de renoncer à la pureté.

*Mais qui me toucherait, des lions respectée ?
.....
Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !
.....
J'aime l'horreur d'être vierge.*

Solyane, comme toutes celles qui sont de sa lignée, écoute volontiers la voix séductrice. Elle est dans l'attente de l'amour, elle l'espère, elle l'appelle, elle est prête à l'accueillir. Dans son élan vers l'Absolu, elle ne dissocie pas, comme Hérodiade, l'esprit et la matière, l'art et la vie. Et si, séduite et comblée, elle se sent triste un instant, et lasse, elle ne tarde pas à prendre

¹. Ch. V. L., Office de publicité, Bruxelles 1943, p. 28.

conscience de sa beauté, découvre son pouvoir et, triomphante, bravant les anciens interdits, elle se glorifiera d'être experte en l'art d'aimer.

*Je suis l'espalier des péchés ;
 Dans l'ombre de mes blonds cheveux, mes fruits cachés
 Ont un goût de soleil. Je sais les anciennes
 Ivresses, et les philtres des magiciennes,
 Et leurs enchantements, et mes mains à ce jeu
 Des caresses, qui sont comme des fleurs de feu,
 Et des enlacements, qui sont comme des chaînes
 De perles et de laine, ont été souveraines !¹*

Celle qui parle ainsi fait songer à ces autres héroïnes qui continuaient de hanter les rêves de Van Lerberghe : femmes damnées, mauvais anges, princesses parées pour l'amour, courtisanes ou démons, dont la luxure sentait quelque peu l'artifice ou la pose. Solyane emprunte à chacune et pourtant est surtout elle-même. N'est-ce pas ce que le poète a, plus ou moins consciemment, recherché, alors qu'il concevait et modelait son personnage : reporter sur une seule, fût-ce à divers moments de sa destinée, les traits les plus marquants de toutes celles — de la plus innocente à la plus perverse — dont il avait tour à tour évoqué les figures incertaines ? Il n'est pas jusqu'aux « anges enlacés et mêlés, vaguement indécis »², dont le chœur entoure le trône de Solyane, qui ne rappellent les Lesbiennes ou, de l'aveu même de Charles, « ces vierges folles chantées autrefois »³.

* * *

Que représente Solyane dans l'esprit de son créateur ? Le commentaire dont il accompagne dans son *Journal* l'analyse du poème, précise le sens qu'il a voulu donner à la figure de son héroïne.

« Solyane, écrit-il, c'est l'ange de l'Etoile du soir, Lucifer ou Vénus, la plus belle des anges. »⁴ Et, plus loin : « Solyane sera

1. Vers 167 à 174.

2. *Journal*, I, f. 180.

3. *Ibid.*, I, f. 181.

4. *Ibid.*, I, f. 167.

le symbole de l'Amour naturel et profane, Vénus antique. »¹
Et encore : « Solyane, c'est l'éternelle Vénus, la force génératrice de la nature, l'amour, principe du monde. »²

Sans doute cette Vénus éternelle s'est-elle souciée de se mettre quelque peu au goût du jour. Elle rappelle, ici et là, par quelque trait l'un ou l'autre modèle, et non toujours des plus édifiants, de l'art ou de la littérature du temps. Telle qu'elle apparaît, unissant la candeur à la lubricité, elle n'eût certes pas déplu à Baudelaire. Ses sœurs, groupées autour d'elle, la nomment, après sa chute glorieuse, « l'ange de l'ombre, l'esprit de la luxure »³. Van Lerberghe, qui reconnaît en elle tantôt Lucifer et tantôt Vénus, c'est-à-dire alternativement le Vice — un vice un tantinet emprunté — et la Beauté, la rapproche de « l'admirable Satane de Rops »⁴, qui ornait l'*Akédyssénil*, récemment paru, de Villiers⁵.

Quant à son aventure et à son destin, il faut y voir — c'est encore le poète qui nous l'apprend — une manière de défi, l'histoire d'une révolte, « l'antique rébellion de la matière contre l'Esprit, de la force de la volupté contre les tristesses mystiques des cieus spirituels »⁶.

L'ambitieux dessein de Van Lerberghe fut d'écrire un vaste poème allégorique où ses conceptions philosophiques, au surplus assez imprécises, trouvassent occasion de s'exprimer. Il prétendait y célébrer le paganisme, un « paganisme moderne »⁷, qu'il s'efforçait de dégager des derniers souvenirs de son éducation chrétienne.

« En faisant succomber Solyane, écrit-il, il semble (et ce « il semble » n'indique-t-il pas que son vrai propos fut ici dans quelque mesure contrarié ?) — il semble que j'aie voulu obéir à la vieille tradition religieuse de la défaite du mal symbolisée

1. *Journal*, I, f. 180.

2. *Ibid.*, I, f. 185.

3. *Ibid.*, I, f. 181, vers 217.

4. *Ibid.*, I, f. 176.

5. *Akédyssénil*, par VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. M. de Brunhoff, Paris 1886. Éd. originale illustrée d'un portrait de l'auteur et d'un frontispice de F. Rops.

6. *Journal*, I, f. 169.

7. *Ibid.*, I, f. 50.

dans la chute des anges rebelles et la victoire suprême de Dieu » ¹.

Mais cette fin, en entraînant la mort et la condamnation de Solyane, s'accordait mal avec les idées de Charles. Le troisième et dernier chant, qu'il nomme « le chant de la rédemption » ² — encore un rappel, dans ce mot pris à rebours, des croyances anciennes — corrige ce qui, dans ce premier dénouement, trahissait ses convictions.

« Mes idées philosophiques et poétiques d'alors ne pouvaient se satisfaire de l'éternelle damnation de cette beauté naturelle et païenne tant magnifiée dans mes vers. Solyane ne sera ni ressuscitée, ni sauvée, mais déifiée dans la mort (...). Et ce sont mes propres anges et le chœur de mes vierges que j'envoie adorer à genoux avec des fleurs et des flambeaux aux grandes flammes vertes la divine vaincue. C'est toute la nature dont je fais chanter au pied de son trône les innombrables voix. » ³

Solyane est donc vaincue, mais divinisée ; morte, mais immortalisée dans la mort, « morte précise Van Lerberghe, parce que cette force matérielle (qu'elle représente) est inconsciente, aveugle, inanimée, impersonnelle — mais, ajoute-t-il, elle est aussi vivante, immortelle dans la mort » ⁴.

Ce dénouement eût pu donner lieu à un heureux développement poétique. Mais l'auteur s'avoue que le troisième chant, « le plus personnel, le plus original, comme conception philosophique », est aussi « le plus faible au point de vue littéraire » ⁵.

Cette idée de résurrection unie à celle de l'amour dans la mort, telles qu'on les trouve à la fin du poème, n'était pourtant pas neuve dans la poésie de Van Lerberghe. Repris aux sonnets macabres, le thème s'était éclairé d'un jour nouveau, surnaturel, dans des pièces comme *Voyage, l'Élévation, les Derniers dieux* ou *l'Aube*, que nous ne connaissons que par le peu qu'il nous en dit dans son *Journal* ⁶. « C'est, explique-t-il, une évolution

1. *Journal*, I, f. 178.

2. *Ibid.*, I, f. 179.

3. *Ibid.*, I, f. 179.

4. *Ibid.*, I, f. 185.

5. *Ibid.*, I, f. 179.

6. *Ibid.*, I, ff. 57 à 60.

progressive des conceptions moyenâgeuses de la mort aux idées sereines du panthéisme et du paganisme moderne »¹.

Les feuillets du *Journal* qui précèdent immédiatement l'analyse de *Solyane* ont été, comme d'autres, arrachés. Cette mutilation nous a peut-être privés de certaines précisions concernant la composition de l'œuvre. Le poème, tel que l'auteur l'avait conçu, fut-il achevé ?² Le commentaire ne le dit pas.

Assez tôt en tout cas Charles, se relisant, a discerné ce qui dans son ouvrage était bon, ce qui l'était moins, ce qui à coup sûr ne méritait pas d'être conservé. Ainsi s'explique qu'il ait renoncé à publier, peut-être même à achever *Solyane*.

Sans doute se réservait-il dès lors d'en faire connaître des fragments. A Max Waller, qui préparait le recueil collectif du *Parnasse de la Jeune Belgique*, Van Lerberghe propose notamment³ le deuxième chant de *Solyane* qu'il regarde à juste titre comme le meilleur. « C'est, écrit-il dans son *Journal*, l'une des choses les plus belles que j'aie écrites. Nul (*sic*) part — même dans les sonnets les plus lyriques — je n'avais égalé cette inspiration. Si le reste du poème eut (*sic*) répondu à ce superbe monologue de *Solyane*, ç'eût été mon chef-d'œuvre. »⁴

Quelques années plus tard, il se décidera à détacher encore, comme digne d'être révélé, un fragment du Chant I, qui paraîtra dans la revue bruxelloise, *La Pléiade*⁵.

Toutes les autres parties du poème sont, pense-t-il, à des degrés divers manquées. Elles n'ont de prix que pour lui seul, en raison de l'espoir qu'il avait mis en elles, de l'effort qu'elles lui ont coûté, de la leçon qu'il a pu tirer de cet échec. Il se montre particulièrement sévère à propos de certains passages dont il voit clairement les imperfections ou les erreurs. Même il imagine ce qu'un autre, mieux inspiré ou différemment doué, eût pu réaliser, partant de la même idée.

1. *Journal*, I, f. 50.

2. Aucune allusion dans la correspondance de Charles, ni dans les pages de son *Journal* n'apporte de réponse à cette question.

3. Voir la lettre de Ch. V. L. à Max Waller, du 26 septembre 1887, dans *la Roulotte*, n° cité.

4. *Journal*, I, f. 178.

5. *La Pléiade*, II, 1890, pp. 173 à 175.

A propos du début de *Solyane*, où intervient longuement le chœur alterné des anges, il note : « Cette poésie sacrée eût demandé un tout autre poète que moi. Celle-ci est fade et contrainte, sans aucun accent personnel. Il eût fallu, ne fût-ce que pour rester dans le ton du poème un cantique très doux, très chaste et vapoureux, une prière qui eût semblé lointainement chanter dans le ciel comme certains vers de Verlaine. Ce sont, bien au contraire, tous les vieux poncifs de la poésie classique et biblique, les vieux refrains de Louis Racine et des Lefranc de Pompignan avec des images violentes, outrées, juives : le dieu des armées, les torrents d'allégresse, les harpes et les palmes, les chars de conquête, les hosannah ! (*sic*) »¹.

Quant au troisième Chant, qui est, on le sait, celui de la glorification *post mortem* de Solyane, Charles, poursuivant son autocritique, le juge avec une sévérité au moins égale. Ayant laborieusement mis en œuvre des connaissances mal assurées de cosmogonie, il s'était appliqué à peindre les transformations les plus fantaisistes et les plus incohérentes de l'univers. Les couleurs vives et brutales de ces descriptions contrastaient mal à propos avec la lumière douce et diffuse qui régnait dans le chant précédent².

« Ces tableaux mouvants, explique-t-il, où de vagues notions scientifiques se mêlent aux plus fantasques et aussi aux plus contradictoires imaginations suffisent à eux seuls à gâter tout le poème. Dans la forme, l'influence de Flaubert est trop visible et peu heureuse. La peinture est toute en oppositions nettes de tons forts et crus, ce qui fait, avec les fresques de mauve et d'or — de couleurs chatoyantes et fondues du 2^e chant, le plus déplorable effet. (...) L'idée philosophique de toutes ces transformations³ est assez vague. Toutes cependant tendent à une régénération du monde suivant les conceptions de la philosophie matérialiste. »⁴

1. *Journal*, I, f. 167-168.

2. De ce développement, qui semble avoir été long, il ne subsistera, dans la *Chanson d'Ève*, que deux vers, très courts :

*Au loin chantaient des sphères,
Des étoiles vivaient.*

3. Sous-entendez : du ciel.

4. *Journal*, I, f. 184.

Mécontent de son ouvrage, dont il ne voyait que trop les insuffisances, Van Lerberghe, dans un premier mouvement, songe à le détruire. Il se ravise pourtant et recopie dans son *Journal*, pour lui seul, en les reliant entre elles par son commentaire, les pages les mieux venues, y joignant, il va sans dire, celles qu'il avait données à publier.

A l'en croire, la pensée lui était venue un moment de brûler le *Journal* lui-même. Il ne put toutefois — et fort heureusement — se résigner à ce nouvel holocauste.

« Même, après avoir fait passer au feu — ceci m'excuse un peu — mes Préludes, Paolides, Rondels et le reste, il me prend une furieuse envie d'y joindre ces *Mémoires*... mais j'hésite ; il y a là tout de même certaines choses qu'il faudrait de nouveau sauver. Je cède grâce à Pierrot¹, à Solyane... Je les sauverai une autre fois dans un plus petit cahier. Ce sera le jeu des petites boîtes. Ce seront des essences d'extraits »².

Ce dernier projet resta à l'état d'intention. *Solyane*, une première fois sauvée, au moins partiellement, ne subit pas de nouvelles mutilations. Ce qui nous en a été conservé — près de 250 vers, sans compter les passages en prose, le tout accompagné, pour les parties manquantes, d'une analyse et d'un commentaire — permet de se représenter à peu près ce que fut, ou ce qu'aurait dû être, le poème dans son entier.

* * *

Solyane eût été le chef-d'œuvre de Van Lerberghe — c'est lui-même, on l'a vu, qui s'en convainc — si tout le poème avait été de la veine du monologue de son héroïne, au chant deuxième. Cette œuvre parfaite en son genre et définitive, qu'il avait rêvé laisser après lui, il la réalisera, quelque trois lustres plus tard, en 1903, en composant *la Chanson d'Ève*.

Encore que nous ne connaissions *Solyane* que par des fragments, il nous est loisible d'y reconnaître une première version, inégale certes et trop souvent contrainte, laborieuse et maladroite de la *Chanson*. En composant cette dernière, Van Lerberghe

1. Sur *Pierrot martyr*, voir p. 300, note 4.

2. *Journal*, I, f. 191.

sans doute ne s'est-il pas délibérément proposé de recommencer *Solyane*. Mais le sujet, dans l'intervalle, n'avait pas cessé de le hanter, de s'imposer à lui comme le sujet à traiter, comme *son* sujet, le seul, à proprement parler, qui devait lui permettre, tôt ou tard, de s'accomplir, de s'exprimer pleinement.

Des différences, il va sans dire, et qui ne sont pas seulement de qualité, distinguent les deux ouvrages. Mais, tant au point de vue de la forme que de l'inspiration, ils présentent de telles analogies que le rapprochement s'impose : le poème de 1903 renouvelle celui de 1886, traite en gros le même sujet, s'inscrit dans le même cadre, fait vivre la même héroïne, suggère un semblable climat et de pareilles images. Se souvenant des erreurs anciennes, Charles, cette fois, saura éviter les embûches où il était tombé.

Au surplus, dans l'intervalle, il a composé les *Entrevisions*, où il a fait sien le vers libre et conquis la maîtrise de son art. Encore que figure fuyante et simplement « entrevue », *Solyane-Ève* est partout présente dans ce recueil de 1898.

Que le poète, en l'évoquant, la nomme Psyché, la Vierge, *l'Insinuée* ou *la Survenue*, qu'elle soit à ses yeux fée, sirène ou seulement femme, elle surgit

D'un brouillard de lumière et d'ombre diaphane ¹

pour dire, à l'égal de celle qu'elle suit ou de celle qu'elle annonce, à la fois sa crainte et son ravissement.

*Je tremble et de joie et d'effroi.
Nue, en ma chevelure blonde...²*

Quant aux divines sœurs qui l'entourent, « voluptueuses et nues », dans ce paradis de rêve, il en est qui rappellent les filles de Lesbos, précédemment célébrées.

*Solitaires, dans la plénitude
De leur amour, elles sont venues
L'une vers l'autre,
Et toutes deux sont devenues
Une nouvelle solitude³.*

1. *Entrevisions*. Nouvelle société d'éditions. Bruxelles 1936, p. 56.

2. *Ibid.*, p. 14.

3. *Ibid.*, *Les Identiques*, pp. 21, 22. — Cf., dans *la Chanson d'Ève*, le poème des sirènes (*Du fond des eaux qui nous appelle ?...*) *La Renaissance du Livre*, Bruxelles s. d., p. 115.

D'autres parmi elles changent de sexe ¹, comme, plus tard, tels anges de la *Chanson*, tandis que, vision plus insolite encore, la Vierge, symbole d'innocence, se métamorphose en Vénus, déesse de l'amour ².

Enfin l'inconnue, la diversement nommée, « la chère enfant au cœur subtil » ³ des *Entrevisions* meurt, elle aussi, sereine et triomphante, comme est morte son aînée, comme mourra sa cadette, et sa voix, dans le *Crépuscule du matin*, la prolonge mystérieusement en chantant pour la dernière fois

Parmi des fleurs qui s'ouvrent, qui tremblent, qui s'éveillent ⁴.

Un des poèmes que Charles avait songé à joindre aux *Entrevisions*, mais qu'il détruisit en partie parce qu'il le jugeait imparfait, s'intitulait *Ève* ⁵. Il n'est pas, comme le croyait Mockel, « la première *entrevision* de la *Chanson d'Ève* » ⁶, mais il atteste, lui aussi, la continuité d'une inspiration.

* * *

La Chanson d'Ève comporte quatre parties. La première, celle où Ève découvre les choses qui l'entourent et les nomme une à une (*Premières paroles*) est, par rapport à *Solyane*, entièrement neuve ⁷. Les autres parties correspondent aux trois chants de ce dernier poème, qui auraient pu s'intituler, eux aussi, *La Tentation*, *La Faute* et *Crépuscule*. Ainsi, aux trois moments de la brève existence de Solyane répondent les trois phases de l'histoire d'Ève ; ainsi encore, la structure du poème de 1903 rappelle pour une bonne part celle du poème qui l'avait précédé.

1. *Ibid.*, *Métamorphose*, pp. 23 à 25.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 28.

4. *Ibid.*, p. 149.

5. Des fragments en ont été publiés, en 1924, dans *La Nervie*, n° spécial consacré à Ch. V. L., pp. 6-7.

6. Note d'Albert MOCKEL, dans ledit n° de *La Nervie*.

7. A propos de certain passage du Chant III de *Solyane*, Ch. V. L. écrit (*Journal*, I, f. 179) : « C'est toute la nature dont je fais chanter au pied de son trône (de Solyane) les innombrables voix ». Ce fragment, que le poète n'a pas conservé, annonçait donc plus ou moins le Chant I de la *Chanson d'Ève*. Dans celle-ci, le trône a disparu, mais les mêmes voix se font entendre.

Ce qui, du point de vue formel, distingue les deux œuvres, c'est que la première en date se poursuit tout d'une venue, sans autres interruptions que celles qu'entraînent les alternances du dialogue ou les interventions du chœur. *La Chanson*, au contraire, est composée d'un ensemble de pièces (près d'une centaine), les unes courtes — ce sont les plus nombreuses, — les autres plus ou moins longues (la plus étendue comporte plus de 200 vers¹ : presque autant que tous les fragments réunis que nous possédons de *Solyane*).

Le lien qui rattache toutes ces pièces entre elles paraît, en maints endroits, assez lâche. Van Lerberghe lui-même reconnaît que, dans la première partie au moins, « les petits poèmes se suivent sans ordre » et que la place qu'après quelques essais il leur a donnée aurait pu être différente².

L'éparpillement des thèmes, comment croire qu'il pût provenir du laisser-aller dans une œuvre, où par ailleurs, tout dénote un constant souci de mise au point et de perfection formelle ? En ordonnant après coup les poésies qui composent *la Chanson*, Van Lerberghe ne s'est pas préoccupé de les rattacher les unes aux autres dans un enchaînement rigoureux, à quoi, au surplus, leur inspiration ne se serait pas prêtée. N'est-il pas absurde, se demandait-il, cherchant à justifier à ses propres yeux la libre fantaisie de telle pièce³, « de se soucier ici de logique et de plans »⁴. La remarque vaut pour le classement des poèmes à l'intérieur de chacune des parties. C'est de propos délibéré et parce que la conception même de l'œuvre l'y poussait que le poète a adopté ce « beau désordre » qui, tout relatif au surplus, se révèle être un effet de l'art.

Cette fragmentation de *la Chanson*, sans nuire à son unité ni à son harmonie, contribue, autant que la variété des rythmes et les changements d'éclairage, à l'envelopper d'une grâce

1. Ch. V. L. dit à propos de cette pièce (il s'agit du poème des sirènes : *Du fond des eaux qui nous appelle ?...*) : Le plus long poème que j'aie écrit ». (Notes inédites sur *la Chanson*. Musée de la littérature, Fonds Mockel, pp. 43-44). Il ne se trompait pas dans la mesure où il ne prétendait considérer que les fragments publiés de *Solyane*.

2. Notes sur *la Chanson*, p. 20.

3. *Elle pleurait*. Dans le livre : *Ève pleurait*. 4^e partie.

4. Notes sur *la Chanson*, p. 66.

particulière, légère, ailée et, par instants, comme bondissante, qu'on chercherait en vain dans *Solyane*, d'allure ici et là quelque peu pesante ou compassée. Ce morcellement rappelle celui des *Entrevisions* où le poète, sur des sujets divers, mais voisins de ceux qu'il allait traiter bientôt, en évitant les grands morceaux de lyrisme et de bravoure, semble s'exercer déjà en vue de l'œuvre prochaine : telles pièces du recueil de 1898 s'inséreraient aussi bien dans l'une ou l'autre partie de *la Chanson*. Mieux : l'une de ces pièces, *O beau rosier du Paradis*¹, figure dans l'un et l'autre recueil, sans qu'elle paraisse ni ici, ni là déplacée.

Le poème de *Solyane* est écrit tout entier en vers réguliers : l'héroïne et la Voix s'expriment en alexandrins², le Chœur, le plus souvent, en octosyllabes. *La Chanson d'Ève* est en majeure partie composée en vers libres. Un certain nombre de pièces pourtant sont en octosyllabes ; trois ou quatre, dont une parmi les plus longues³, en alexandrins.

Van Lerberghe explique à Mockel qu'il a « adopté le vers libre pour Ève elle-même », l'alexandrin pour les anges, les sirènes et quelques paysages, l'octosyllabe pour « certains petits tableaux dans (sa) manière ancienne » et que, s'adressant aux sirènes, Ève « continue à parler en vers très légers »⁴.

Les deux héroïnes, malgré des disparités, appartiennent à une commune lignée. Elles se ressemblent dans la fluidité de leur apparence, le galbe vaporeux et fuyant de leurs jeunes nudités. Elles ont l'une et l'autre des cheveux d'or et des yeux bleus. Nous ne savons rien de plus de leur aspect proprement physique.

Ce qui les distingue, c'est que *Solyane* est une ange, tandis qu'Ève est « fille de la terre »⁵. Sans doute, aux yeux de celui

1. *Le Rosier mystique*, dans *Entrevisions*, éd. citée, pp. 125-126. Dans *la Chanson d'Ève*, une cinquième et dernière strophe a été supprimée. (La Renaissance du Livre, Bruxelles, s.d., pp. 32-33.)

2. On trouve dans *Solyane* un vers à rime redoublée, de 15 syllabes : *Mes filles en chantant te diront toute belle rebelle*. V. 243.

3. *J'ai traversé l'ardent buisson dont le feuillage*. Éd. citée, pp. 139-142.

4. Notes sur *la Chanson*, pp. 13-14. Cf. ce qu'il écrit à F. Severin : « J'ai renoncé une fois pour toutes à faire chanter mon Ève en vers réguliers. C'était impossible, absolument ». *Lettres à F. Severin*. La Renaissance du Livre, Bruxelles 1924, p. 290.

5. Éd. citée, p. 22.

qui leur a donné vie, leurs fantasmes se sont plus d'une fois confondus : l'ange se découvre femme devant l'amour et, malgré son origine céleste, plus sensuelle et plus ardente que sa sœur terrestre. Celle-ci garde, par-delà la faute — c'est là un effet de la sublimation poétique — sa pureté première et, « fille humaine »¹, n'en brille pas moins du mystérieux éclat des séraphins.

A chacune son essence, ou surnaturelle, ou commune, détermine son milieu : la destinée de la première se déroule tout entière au ciel ; l'aventure de la seconde a pour cadre le Paradis terrestre, un paradis, à vrai dire, plus païen que biblique².

Dans *La Grâce du sommeil*, un conte de Van Lerberghe paru dans l'intervalle³, la mutation déjà s'opérait : le ciel catholique, représenté comme une terre de délices hantée par de « belles sirènes ailées dont la nudité dangereuse eût pu compromettre » celui qui y était accueilli, faisait songer au jardin d'Eden, tel au moins que devait le concevoir le poète, plus qu'au conventionnel séjour des bienheureux. Au dire même du héros de l'histoire — une histoire pénétrée de l'humour le plus malicieux — « la conception de ce ciel manquait de *caractère religieux*⁴, absolument ».

Sensualité et penchant à l'érotisme, d'une part ; soif de pureté et d'idéalité, de l'autre, ces contraires n'ont cessé d'habiter et d'inspirer Charles Van Lerberghe. Faisant honnêtement retour sur lui-même, il n'a pu qu'approuver cette remarque de son ami Mockel dans ses *Propos de littérature* : « Il y a chez Van Lerberghe, en dépit et peut-être en raison même de sa liliale chasteté, une forte pointe de sadisme »⁵.

De là ce va-et-vient de sa rêverie, qui lui fait concevoir l'élue tantôt comme une nudité nonchalante et perverse, tantôt comme une fillette toute fraîcheur et toute innocence, tantôt encore,

1. *Chanson d'Eve*, éd. citée, pp. 18 et 102.

2. Déjà l'une des pièces des *Paolides* donnait, au dire du poète, « le croquis du Paradis d'Ève avec l'ange au fulminant glaive du bénitier ». *Journal*, I, f. 17.

3. *La Wallonie*, n° de septembre-octobre 1889, pp. 317 à 330. Réimprimé dans *Vers et Prose*, juin-août 1907, t. X, pp. 45 à 57.

4. C'est V. L. lui-même qui souligne.

5. Notes sur *la Chanson*, p. 48.

tenant le milieu entre celles-là, comme une jeune fiancée rêveuse qui vit dans l'attente de l'amour.

Ève, la dernière venue, doit des traits à l'une, à l'autre et à la troisième encore. Elle se révèle, telle que le poète l'a définie : « très sage et en même temps très voluptueuse »¹.

Diaphane, irréelle, toute nimbée de poésie, la figure d'Ève apparaît plus séraphique que celle de l'ange Solyane. Pourtant tout en elle et autour d'elle respire, appelle la volupté, une volupté, il est vrai, rendue par touches légères et transcendée par l'art.

L'histoire d'Ève, encore que perdue en des lointains de légende, est plus humaine et, partant, plus proche de nous que l'aventure entre ciel et terre de Solyane. Faut-il s'étonner si celle-là nous émeut davantage ?

L'une et l'autre héroïne tire orgueil de la faute. Mais chacune a ses raisons, encore que, par endroits, ces raisons se confondent. Solyane, ange rebelle, se glorifie d'avoir contrevenu à la volonté divine. Ève, elle, s'enorgueillit d'avoir, grâce à l'amour, découvert la Vérité et, maîtresse de cette Vérité, de s'être rendue l'égale de Dieu.

Parlant de *la Chanson*, Van Lerberghe reconnaît que son « poème manque d'Adam ». Cette absence, il l'explique par l'horreur que lui a inspiré *le Paradis perdu* de Milton et, en particulier, l'« Adam méthodiste » qu'a conçu le poète anglais². Mais l'Ève du même Milton ne lui a pas plu davantage : il la trouve « poseuse, bêtement solennelle et phraseuse ». A l'heure d'achever son œuvre, il la redoute encore comme sa « bête noire »³. Dès lors, il faut chercher ailleurs la raison de l'ostracisme dont fut frappé Adam. Si Charles l'a, dès l'abord, banni du Paradis terrestre (ne laissant plus à Dieu le soin de s'en charger !), c'est que l'Homme ne figurait pas dans *Solyane*, où il n'avait, bien entendu, que faire ; c'est aussi que son apparition, en tant que protagoniste, dans *la Chanson*, en eût bouleversé l'économie et complètement altéré le sens. Adam personnage inutile, voire gênant, dans la vie de la première femme ! On voit ici la preuve —

1. Notes sur *la Chanson*, p. 12.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. Ch. V. L., *Lettres à Fernand Severin*, éd. citée, p. 290.

s'il était encore nécessaire — que *la Chanson d'Ève* s'inscrit dans la suite logique et continue d'une même inspiration.

Pour ce qui est du Tentateur, qu'Ève, tout comme Solyane écoute volontiers, il se devine, se fait entendre, mais ne se voit guère. Les paroles que lui prête l'auteur dans le poème de 1886 sont, plutôt que le discours d'un interlocuteur, l'une des parties du dialogue que Solyane poursuit avec elle-même. L'ange séducteur découvre ce dédoublement, où il n'est qu'apparence, lorsqu'il lui déclare :

Je suis ton corps de vierge qui t'appelle ¹.

Dans *la Chanson*, « la voix qui attire au fond de l'ombre, la voix qui appelle » est — changement heureux — sobre de paroles, de promesses et d'arguments. Elle n'est guère aussi qu'une voix intérieure, la voix du désir, même si Ève lui découvre telle ou telle fugitive apparence : celle d'un ange aux « ailes de lumière », celle d'un « jeune dieu aux cheveux d'hyacinthe », celle encore — réminiscence baudelairienne sans doute — d'un « beau serpent dansant ».

Des anges au charme ambigu font escorte à Solyane, comme d'autres, les uns masculins, les autres féminins, tels autres encore de l'un, puis de l'autre sexe ² s'empresment autour d'Ève. La faute commise, ils n'abandonnent pas celles qu'ils nomment leur « Reine ». Bien au contraire, ils suivent celles-ci dans la rébellion. « Ange de l'ombre, esprit de la luxure » ³, Solyane est objet d'adoration. Les exhortations d'Ève, d'autre part, ne resteront pas sans écho :

*O rives de l'enfer, mes archanges rebelles,
Divins éclairs,
Venez, venez, prenez-moi sur vos ailes,
Dans vos fêtes et vos combats...* ⁴

On ne saurait concevoir que dans l'histoire de l'ange rebelle, mais moins encore dans l'aventure de la première femme, Dieu

1. Chant I, vers 23.

2. Voir la pièce *En robe de pâle clarté* (Éd. citée, p. 205) et ce qu'en dit le poète dans ses Notes sur *la Chanson*, pp. 68-69.

3. Chant III, vers 217.

4. *Chanson d'Ève*, éd. citée, p. 167.

n'intervînt pas. Toutefois, dans l'un et l'autre poème son image s'amenuise et se dilue au point de n'être plus qu'une entité sereine, imprécise et lointaine. « La clarté de Dieu »¹ dans *Solyane* pâlit, au soir tombant, devant « l'amoureuse lumière de Vénus »².

L'Ève du poète ne doit que bien peu à l'Ève de la Bible. Elle nomme et invoque Dieu à maintes reprises, il est vrai, mais c'est un dieu légendaire, poétique, hétérodoxe, le seul que, en tant qu'interprète de l'agnosticisme du poète, elle puisse encore admettre³. Ce dieu plus qu'à demi-païen, l'héroïne le vénère ou semble le vénérer tout d'abord. Mais elle ne tardera pas à se détacher de lui pour, après la Faute, se déclarer son égale et, libérée, lui substituer le dieu-amour, pardonnant au dieu chrétien — suprême irrévérence ! — la crainte et la haine qu'il lui a naguère inspirées⁴.

*O toi, qui m'enseignas la peur,
Reçois de moi l'amour.
Apprends de moi comme on pardonne
Sur la terre, et parmi les hommes*⁵.

Plus que jamais peut-être Ève est ici proche du poète, traduit son sentiment, laisse entendre ce que dut être le tourment de sa conversion à rebours.

L'entourage de Solyane se limitait au chœur des anges. Le séjour d'Ève, lui, est peuplé d'un monde innombrable et divers. Dès l'instant où la Femme s'éveille à la vie, elle découvre, nomme, apostrophe tout ce qui l'entoure et vit comme elle et avec elle : les sources, la pluie, les fleurs, les souffles de l'air, les oiseaux, tous les animaux du Paradis.

1. *Journal*, I, f. 167.

2. *Ibid.*, I, f. 172.

3. Sur l'athéisme de Ch. V. L., voir ses très nettes déclarations dans ses Notes sur *la Chanson* (pp. 50 à 53) : « Je suis un athée convaincu. En cette qualité, le Dieu du paradis, malgré sa belle allure décorative que je lui ai laissée au début de mon livre, ne pouvait que m'être antipathique. Etc. »

4. Concernant la notion de Dieu dans *la Chanson d'Ève*, voir J. GUILLAUME, *Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les Entrevisions et la Chanson d'Ève*. A.R.L.L.F., 1956, pp. 76 à 87.

5. *Chanson d'Ève*, éd. citée, p. 159.

Ce naturisme féérique, qui vivifie le premier chant, est né sans doute des rêveries de Charles, alors qu'il flânait, promeneur solitaire, aux bords de la Semois. C'est à Bouillon, au temps de son premier séjour, en 1899, qu'il découvre la poésie austère et le charme mystérieux du paysage ardennais, l'attrait de la petite ville elle-même, le matin, lorsqu'elle est « à demi enveloppée encore dans le blanc brouillard de la rivière »¹. C'est au cours de ce même séjour qu'il conçoit et arrête le plan de *la Chanson d'Ève*. C'est dans les mêmes lieux, devant ce même paysage retrouvé, au « bruit continu »¹ de la même petite cascade, qu'il achèvera l'œuvre quatre ans plus tard.

Aux bêtes et aux forces personnifiées de la nature qui peuplent le Paradis d'Ève viennent se joindre des êtres de rêve et de légende. Les nymphes, les fées, Vénus elle-même apparaissent à Ève, l'interpellent, s'intéressent à son sort. Quant aux sirènes, rivales des anges, elles dissertent avec leur « sœur humaine », lui enseignent l'épicurisme et — si nous en croyons les notes du poète² — développent à son usage « une sorte de théorie païenne atomistique et transformiste ». Nul prêche philosophique pourtant, nulle lourdeur didactique, nul accent de révolte dans les propos murmurés des filles de la mer, dont la science, confuse autant qu'infuse, se trouve sublimée par la vertu du chant³.

Le drame de Solyane — son nom est significatif à cet égard — se limitait à elle-même et lorsque Van Lerberghe a cherché à l'élargir, il n'a pas tardé à se perdre — au chant III — en de laborieuses et vaines imaginations.

L'aventure d'Ève est non seulement celle de la Femme, mais celle de toute créature humaine et, davantage encore, dans un monde où le mystère et la menace l'entourent de toutes parts, celle-là même du Poète.

1. *Lettres à Severin*. Éd. citée, p. 126. — « Je ne donnerais pas mon Bouillon pour Florence », avait-il écrit, le 28 juin 1902, à son ami Severin. (Ouvrage cité, p. 286). Bien entendu, cette nature ardennaise n'avait été rien de plus que le stimulant du rêve qui lui faisait concevoir son Paradis terrestre.

2. Notes sur *la Chanson* (inédit), p. 44.

3. Parlant des sirènes, Mockel, consulté, s'inquiétait à tort. « Il ne faut pas, conseillait-il à Ch. V. L., qu'elles soient pédantes ; il ne faut pas qu'elles oublient jamais leur ingénue beauté de filles des flots ». Notes inédites.

On connaît le sens que Van Lerberghe a donné à l'épisode final de *Solyane*. L'héroïne, symbole de « la beauté naturelle et païenne »¹, se voit divinisée et immortalisée dans la mort. Les anges rebelles et, parmi eux l'Ange tentateur, entourent le trône où Solyane, leur reine, gît sans vie et, chantant sa louange, célèbrent le triomphe de l'amour profane et la régénération d'un monde gagné aux idées matérialistes. Au cours du bouleversement des cieux, « la croix de Jésus paraît un instant dans les airs, puis disparaît »². Le poème, à cet endroit, frisait, semblait-il, la profession de foi antireligieuse.

Le dénouement de *la Chanson* est autre, à la fois dans les faits et dans son esprit. Dernière trace de la conception antérieure ; le troisième chant s'intitule *La Faute*. Mais, en exergue, la pensée de Nietzsche : « Tout est innocence » écarte aussitôt l'idée de culpabilité, partant celle de damnation, partant encore celle de rédemption.

Dans la dernière partie, Ève pressent la mort et, parce qu'elle est humaine, frissonne à son approche. Mais, l'heure venue, elle s'endort calme, inconsciente, emportée dans son rêve. Azraël, le « messager à l'âme sereine »³, vient auprès d'elle à pas légers.

*Il souffle la flamme, éteint le bruit,
Met le silence de sa bouche
Sur la bouche qui sourit,
Et pose, doucement, sur le cœur qui s'apaise
Sa main qui ne pèse
Pas plus qu'une fleur*⁴.

L'âme de la première femme retourne à l'âme universelle, rentre dans le « néant divin »⁵, s'épand dans la nature qu'elle a chantée. Le mythe païen, transposition imagée et discrète de l'athéisme du poète, envahit, transforme et résorbe à tout moment l'allégorie religieuse.

1. *Journal*, I, f. 179.

2. *Ibid.*, I, f. 185.

3. *Chanson d'Ève*, éd. citée, p. 205.

4. *Ibid.*, p. 206.

5. *Ibid.*, p. 141.

* * *

Des premiers sonnets amoureux à *Solyane*, de *Solyane* aux *Entrevisions* et de ce recueil à *la Chanson d'Ève*, on voit l'hésitant et pourtant droit chemin parcouru.

Si, d'une étape à l'autre, l'inspiration reste la même — ou à peu près la même —, l'art du poète se précise et s'affine, les dernières influences se résorbent ou se diluent, la matière même de l'œuvre se décante et, dans une clarté de plus en plus vive, de plus en plus rayonnante, se resserre et se déploie tout à la fois. Comme mû par une vie propre, une irrésistible exigence interne, le poème se construit, modèle sa forme, noue son vers, trouve ses rythmes, met au point ses images, grandit et s'épanouit.

Solyane est l'un des moments — et, nous avons tenté de le montrer, le plus important, le plus significatif sans doute — de cette évolution. *La Chanson* fait plus que s'y annoncer, même si Van Lerberghe y connaît mal encore ses limites et ses pouvoirs, même si l'héroïne, trop terrestre, encore qu'elle soit ange, et parée de grâces trop concrètes, ne nous émeut qu'à de trop rares moments.

Mi-réussite, mi-échec — et l'auteur qui détruit une partie de son œuvre, ne s'illusionnait guère à cet égard — ces fragments nous permettent d'imaginer, mieux que toute autre pièce ou ensemble de pièces intermédiaires, ce que dut être, au cours de cette quête éperdue d'idéalité, le long effort de celui qui n'a cessé de nourrir ces rêves parallèles, confondus en une même nostalgie : d'un impossible amour et d'une impossible perfection.

SOLYANE

Notes préliminaires

Rappelons que deux fragments de *Solyane* ont paru du vivant de l'auteur : l'un, d'une centaine de vers, qui forme le chant II, fut publié en 1887 dans le recueil collectif du *Parnasse de la Jeune Belgique*¹ ; l'autre, dont les soixante-dix vers environ représentent la deuxième partie du premier chant, parut, trois ans plus tard, dans la revue bruxelloise *La Pléiade*².

Quant au reste du poème, rien n'en subsisterait aujourd'hui, si le poète, malgré tout attaché à une œuvre qui avait occupé ses veilles et hanté son esprit, n'avait, avant de détruire son manuscrit, recopié dans son *Journal*, pour sa seule satisfaction, quelques uns des passages à ses yeux les moins indignes de lui. De courts résumés, mêlés de commentaires, relie entre eux ces *membres dispersés*. Ainsi le poème se trouve reconstitué, sinon dans son intégralité, du moins dans ses passages les plus élaborés, les explications permettant d'imaginer assez aisément les autres fragments.

Après la mort de Van Lerberghe, Albert Mockel, conformément à la volonté de son ami, était entré en possession des papiers de celui-ci. Lorsqu'il s'occupe, en 1922, de préparer la réédition des *Entrevisions*, qui devait paraître l'année suivante³, il songe un moment à joindre aux pièces de ce recueil supprimées par l'auteur dans l'édition Lacomblez (1898), les vers de *Solyane*. Mais il ne tarde pas à abandonner ce dernier projet.

« A relire attentivement ce poème, expliquait-il dans une lettre à Fernand Severin⁴, je m'étais trouvé fort hésitant ; car s'il représente un des plus grands efforts du poète, il faut bien avouer qu'il en est aussi l'œuvre la moins personnelle. »

1. Paris, L. Vanier, pp. 182 à 186.

2. *La Pléiade*, II, 1890, pp. 173 à 175. Ne pas confondre cette publication, comme d'aucuns l'ont fait, avec *La Pléiade* de Paris, qui parut en 1886 et à laquelle V. L. collabora également, en même temps que Maeterlinck et Grégoire Le Roy.

3. Crès, Paris. Collection des « Maîtres du Livre ».

4. Lettre inédite du 2 août 1922. Musée de la Littérature.

Et, peu avant la publication de la réédition annoncée, au même ami encore Mockel redisait ne pas regretter d'en avoir écarté *Solyane*. « Je l'aurais donné comme les autres, précisait-il. Mais plutôt à titre de document précieux sur la formation de l'auteur. Il y a là de très beaux vers, mais ils ne sont pas encore du Charles Van Lerberghe, ou ils n'en sont plus, car ils n'ont plus la charmante simplicité des premiers essais, ni l'aisance exquise de plus tard. L'imitation de l'*Hérodiade* de Mallarmé est d'une évidence criante et, par surcroît, l'œuvre est mal composée, toute gâtée par une fin très artificielle, du symbolisme le plus faux. Oui. Et tout de même il y a des vers merveilleux »¹.

Le jugement de Mockel et son hésitant projet concernaient-ils le poème, tel qu'il se présente dans le *Journal*, ou visaient-ils les seuls extraits déjà publiés ? La première hypothèse nous paraît la plus vraisemblable. Si la lettre à Severin parle, il est vrai, de « réimpression » (le terme dans ce cas, ne convient que partiellement), ce qu'elle dit par ailleurs de la composition de l'œuvre et plus particulièrement de sa « fin très artificielle » s'applique sans conteste au 3^e chant, demeuré inédit.

A cette date, Albert Mockel était probablement le seul à connaître l'existence de la version inédite et plus complète que présentait le *Journal*. Jusqu'à sa mort, en 1945, et plus tard encore, les biographes et les commentateurs de Van Lerberghe, lorsqu'il leur arrive de mentionner *Solyane*, ne font allusion qu'à l'un des fragments (généralement celui du *Parnasse*) ou, plus rarement, aux deux fragments parus.

Mockel lui-même, dans l'étude qu'il avait consacrée à *Charles Van Lerberghe* du vivant de son ami², s'était contenté de citer lesdits fragments dans la liste de ses œuvres. A ce moment peut-être ne connaissait-il pas les autres parties.

Hubert Krains, quant à lui, paraît avoir ignoré *Solyane*. S'il s'était souvenu en avoir lu des extraits, il en eût vraisemblablement parlé, fût-ce brièvement, dans les pages, par ailleurs

1. Lettre inédite du 6 septembre 1923. (M. L.) Les *Entrevues* parurent en novembre 1923.

2. *Mercur de France*, Paris 1904.

très informées, qu'il consacre, en 1908, au poète depuis peu disparu ¹.

Fernand Severin, dans son *Esquisse d'une biographie* (1921) ne mentionnera pas le fragment de *la Pléiade*, mais reconnaîtra dans celui du *Parnasse* l'influence « particulièrement sensible » de Mallarmé. On ne peut prétendre, déclarera-t-il parlant de *Solyane* et des autres pièces du poète parus dans cette anthologie, qu'il s'agit encore de *juvenilia*. « Écrits par Van Lerberghe vers l'âge de vingt-cinq ans, ces poèmes étaient d'un admirable artiste et, souvent déjà, d'un maître » ².

Lucien Christophe est le premier à s'attacher à l'étude de *Solyane*, du moins de l'extrait paru dans le *Parnasse*, le seul, croit-il, qui nous soit parvenu ³. A son tour, il voit dans l'héroïne une sœur, mais « une sœur égarée » d'Hérodiade et, de plus, croit reconnaître dans la première l'aînée de *la Jeune Parque*. Découvrant le lien qui unit Ève à Solyane, il signale le « long travail de décantation » qui s'est opéré dans l'art et la vision du poète, de la « luxure artificielle » de celle-ci à la « transparence » et à la « pureté » de celle-là.

Plus limité, il est vrai, dans son objet, son éloge de l'œuvre va au-delà de celui de Mockel, Il s'agit, écrit-il, d'un poème « d'une rigueur somptueuse. La forme par instant en est bien supérieure à tout ce que Van Lerberghe produira avant *la Chanson d'Ève*. On y trouve quelques vers très beaux et mystérieux ».

Christophe ne se dédira pas, quinze ans plus tard (1958), dans un nouvel essai consacré au poète ⁴. « *Solyane*, confirme-t-il à propos du même fragment, abonde en beaux vers d'une fermeté bien déroulée. » Une légère réserve pourtant : « Un peu trop de pendeloques et de bracelets peut-être. »

Ayant découvert, à son tour, ces mêmes vers du *Parnasse de la Jeune Belgique*, Robert Goffin, émerveillé, donne libre cours à son enthousiasme : « Un long poème, déclare-t-il dans

1. Ces pages ont été recueillies dans *Portraits d'écrivains belges*. Thone, Liège 1930.

2. *Étude citée*, p. 8.

3. *Ch. V. L.* Office de publicité. Bruxelles 1943. Pp. 28-29.

4. Dans CHARLIER et HANSE. *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Renaissance du Livre, Bruxelles, p. 417.

son *Mallarmé vivant* (1956), d'une beauté qui s'inscrit au palmarès du plus pur génie français, à côté de Jean Racine, de Mallarmé et de Paul Valéry ». Et, plus loin, après avoir placé l'œuvre, non seulement au-dessus des *Entrevisions*, mais aussi de *la Chanson d'Ève*, il précise : « *Solyane* est un admirable poème qu'il faut rendre, pour son intégrité, à la poésie française la plus haute et la plus noble. On y trouve la limpidité de Racine, la qualité suggestive de Mallarmé et parfois la perfection mosaïque de Paul Valéry ». ¹

L'admiration du critique est telle qu'il ne résiste pas à l'envie de la faire partager sur le champ à son lecteur. « Voici, écrit-il, ce chef-d'œuvre, inconnu ou méconnu, qui rendra à Charles Van Lerberghe l'auréole qu'il est temps de lui accorder. Ces vers ne forment que le fragment d'un long poème. Mais je crois que ceci suffit à démontrer que, grâce à *Solyane*, le génie français compte, dorénavant, un nom prestigieux de plus ». Et de reproduire in extenso le fragment en question ².

Dans un essai publié naguère sur les *Débuts de Charles Van Lerberghe*, un critique d'une plus récente génération s'exprime d'autre façon. « Bien sûr, écrit-il péremptoire, il s'agit ici d'un avortement : l'œuvre n'a pas été entièrement composée. Mais ce serait méconnaître un aspect curieux du poète et biffer une des scènes de son combat intérieur, que la passer sous silence. » ³

Laissons au critique la responsabilité de son jugement. Celui-ci ne paraît pas moins sommaire que n'est catégorique et hasardeuse l'affirmation qui concerne l'inachèvement de l'œuvre. Il insiste, au surplus, assurant que celle-ci « est composée pour l'éternité de deux fragments, d'ailleurs assez longs ».

Dix ans plus tôt, Henri Davignon avait révélé l'existence du *Journal* de Van Lerberghe et, dans le premier des sept cahiers qui le composent, avait signalé « une longue analyse des poèmes de *Solyane* » ⁴.

1. *Ouvrage cité*. Nizet, Paris 1956, pp. 210 et 213.

2. *Ibid.*, pp. 214 à 219.

3. Robert DE SAINT-GUIDON, dans *Le Thyrsé*, 1962, n° 2, pp. 63 à 71.

4. *Ch. V. L. et ses amis*. A.R.L.L.F., Bruxelles 1952, p. 159. — Dans une étude consacrée à la *Défense et (à l')illustration de la Chanson d'Ève* (Éditions du Bourdon, Bruxelles), datant, il est vrai, de 1945, Claire Michant, qui s'inquiète des

Il suffisait d'y aller voir. C'est ce que n'ont pas manqué de faire depuis la plupart de ceux qui, dans des études généralement circonscrites, mais plus approfondies, se sont intéressés au poète.

* * *

Disons-nous que le poème, tel que nous l'avons pu reconstituer, mérite dans son ensemble les mêmes éloges que, pris séparément, les fragments publiés ? Ce serait s'aveugler sur des faiblesses qui ne sont que trop apparentes et qui, nous le savons, n'échappèrent pas à l'auteur lui-même.

S'il nous fallait justifier la présente publication, nous dirions que rien n'est négligeable de ce qui peut servir à éclairer l'œuvre de Van Lerberghe. Comme Mockel, nous pensons que *Solyane* constitue « un document précieux sur la formation de l'auteur » et qu'à ce seul titre déjà ces vers, quelque inégaux qu'ils puissent être par endroits, méritaient d'être mis au jour.

Outre que les parties les plus faibles encadrent, expliquent et mettent en valeur celles qui sont sans conteste dignes d'admiration, le poème ainsi remembré apparaît — nous croyons l'avoir montré —, non comme une ébauche, mais comme une première version, incomplète et imparfaite, certes, mais originale et, par endroits, heureusement inspirée, de *la Chanson d'Ève*.

Serait-ce s'illusionner de croire que, même dans les parties inédites, dont nous savons les insuffisances, « de très beaux vers, des vers mystérieux » se peuvent découvrir ?

* * *

Tel que nous le publions, le texte de *Solyane* est celui que Van Lerberghe a retranscrit dans son *Journal* (Cahier I, 1861-1881, ff. 167 à 185).

Afin de ne pas rompre la continuité de l'œuvre, nous avons supprimé dans ces pages tout ce qui n'appartient pas au poème lui-même, c'est-à-dire les passages où l'auteur livre à mesure son commentaire et ses jugements. Nous avons toutefois gardé ce qui, dans cette prose, tient aussi bien du résumé que de l'explication : les deux, en effet, se confondent parfois et certains de

sources du poème, ne croit pas devoir remonter à *Solyane*, dont elle connaît pourtant le premier des deux fragments parus.

ces développements font partie intégrante du poème, comme il apparaît pour les fragments publiés.

Au surplus, le commentaire que nous avons cru bon d'écartier, nous l'avons largement utilisé et cité dans l'étude qui précède.

Plutôt que de les retranscrire de sa main, Van Lerberghe a détaché de la revue *La Pléiade* les pages qui y furent publiées et il les a collées à leur place dans le *Journal*. Nous signalons en note le commencement et la fin de ce fragment.

Parfois aussi le *Journal* complète, pour un ou plusieurs vers, ou pour quelque explication, le texte publié dans le *Parnasse*, mais, plus souvent, c'est ce dernier qui supplée au premier (vers 130 à 140, par exemple). Nous indiquons en marge les passages qui ne figurent pas dans le *Parnasse*.

Pour ce qui regarde les parties manuscrites, nous avons rectifié les incorrections orthographiques et amélioré, ici et là, une ponctuation défailante. Ces négligences, que le poète eût fait disparaître sur les épreuves, ne pouvaient que nuire à l'agrément de la lecture, voire à la clarté du texte. Nous rappelons, au reste, que le manuscrit est déposé aux archives du Musée de la littérature, où il peut être consulté¹.

* * *

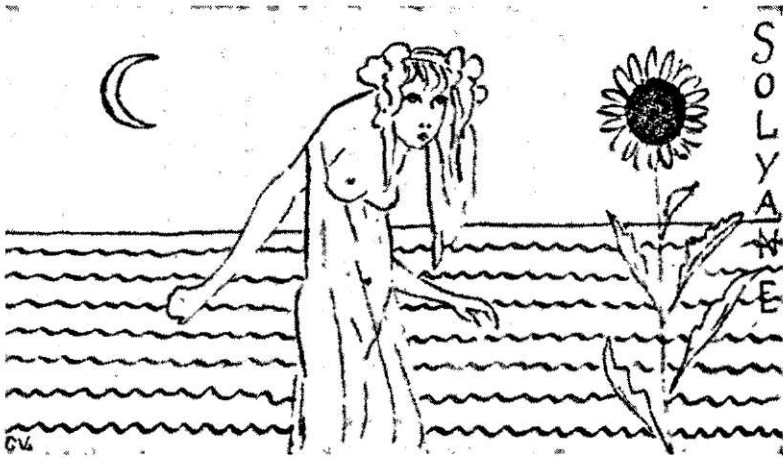
On remarquera que les vers ont été numérotés. En marge figure également la numérotation des feuillets du *Journal*. Des () indiquent les passages supprimés pour les raisons indiquées plus haut. Le trait oblique / placé après un mot ou une syllabe, signifie que celle-ci ou celui-là termine le feuillet. Les lignes de points reproduisent celles des textes publiés. Elles semblent correspondre le plus souvent à des parties retranchées par le poète.

Enfin, nous avons utilisé les sigles suivants :

<i>JNL.</i>	= <i>Journal</i> .
<i>PARN.</i>	= <i>Parnasse de la Jeune Belgique</i> .
<i>PL.</i>	= <i>Pléiade</i> .
<i>Mst.</i>	= manuscrit.
<i>F.</i>	= folio.

G. V.

1. Voir p. 285, note 1.



Frontispice ou cul-de-lampe pour *Solyane*, par Ch. VAN LERBERGHE¹

SOLYANE

JNL

CHANT I

F. 167

C'est le ciel. Au fond des lumières la clarté de Dieu qui repose en un trône de chrysoprases et de jaspes. Et les anges debout dans la lumière, voilés de leurs grandes ailes. Parmi eux, l'ange Solyane plus pudiquement encore que les autres couverte de ses ailes sur lesquelles tombe l'or roux de sa splendide chevelure entremêlée de fleurs et d'étoiles.

()

1. Ce dessin à la plume a paru sous le nom de M. XXX dans l'album « En mémoire de *la Wallonie* » (tome VIII, année 1893). Ch. V. L. a dû s'exercer assez longuement avant d'en arriver à cette image définitive. Il écrit, en effet, dans son *Journal* (III, ff. 89-90) : « Le Roy a sur sa cheminée un de mes mauvais dessins embryonnaires de la petite Solyane (la petite Démone). Ça me flatte tellement de le voir ainsi s'enticher d'une misérable ébauche, que je suis toujours sur le point quand je vais chez lui de lui donner l'original. »

Un peu plus tard, le poète note encore (III, f. 258) : « La Wallonie publie mon dessin Solyane. Cul-de-lampe — Jeune fille devant la mer — à sa droite une grande fleur d'or. »

Le dessin original appartient aujourd'hui à M. Paul Van der Perre, que nous remercions de nous avoir autorisé à le reproduire ici.

Un chant aux harpes invisibles, mystique et doux, mêlé
d'encens, s'élève dans le ciel.

C'est par le long chœur alterné des anges que débute ¹
le poème.

()

F. 168 *Saint Saint Saint, la terre vous rend
Gloire, le ciel vous rend hommage !
Mer délicieuse. Torrent
D'allégresse. Mer sans rivage.*

5 *Amour ! o Toi source des cieux,
Fontaine de vertige emplie,
O Seigneur, abreuvez mes yeux,
Seigneur, Seigneur o ma folie.*

Tandis que chante le chœur une voix dit à Solyane du
fond de ses rêves :

Ma sœur, écoute-moi.

Et le chœur continue, maintenant en prières :

10 *Écarte de nous le rôdeur,
Le tentateur des chastes proies.
O ne nous induis pas, Seigneur,
Dans les embûches de ses joies.*

Délivre-nous du mal des songes
15 *Et du péché de volupté.
Que ta droite sur ses mensonges
Soit comme un sceptre de clarté.*

Mais la voix reprend en Solyane, douce et plaintive,
mais de plus en plus insinuante :

Ma Sœur, je suis ta chair sous tes ailes qui pleure.

Ainsi, comme les sonores accords lointains d'une musique
de trompettes et de flûtes montant des profondeurs de
la terre au milieu de ce chant doux de harpes et de violes,
comme des cloches tintant sous les neiges, de diaboliques
vitreaux s'allumant soudain dans la nuit, l'antique

1. Mst. : « débutait ».

rébellion de la matière contre l'Esprit, de la force de la volupté de la nature contre les tristesses mystiques des cieux spirituels, s'élève jusqu'au trône de Dieu et par la séduction d'un de ses anges entreprend la conquête de la toute puissance.

Tandis que la voix doucement, mais de plus en plus claire, parle à Solyane d'amour et de bonheur, le chœur lui aussi éclate en un hymne d'amour mystique.

F. 170

O mon époux mystique et doux,
20 *Si je m'endors en vos caresses,*
C'est vous mon sommeil et c'est vous
Mon songe et c'est vous mon ivresse.

Et la voix insiste, suppliante :

Ma Sœur, je suis ton corps de vierge qui t'appelle.

Et le chœur répond :

O mon Seigneur, mon bien aimé,
25 *Sois salué du chœur des anges.*

Et maintenant, tandis que les anges reprennent tout le chœur en entremêlant les prières au cantique d'amour, Solyane répond enfin par cette unique parole au tentateur : « Je suis heureuse ». « Heureuse ? répond la voix, non, tu/n'es pas heureuse .»

F. 171

Tu n'as jamais connu les voluptés mortelles,
Toi qui rayonnes à travers tes grandes ailes
Comme un jardin voilé de neige dans le soir.

Et déjà le chœur des anges s'efface, s'adoucit, semble s'éloigner de celle qui a écouté la voix tentatrice et dont ¹ la perte est maintenant inéluctable. Et la voix du vainqueur grandit, s'élève dans le ciel, devient un hymne à son tour.

Les lueurs de ta chair font pâlir les élus.
30 *Voici le soir suprême et l'âge révolus.*
Un doux souffle d'amour s'élève des étoiles
Et sur ton corps tremblant fait palpiter tes voiles.

1. Mst : « ... tentatrice -dont... »

- Dans cet obscur silence et près du trône saint
Viens déployer les grandes ailes de ton sein.*
35 *Que ta beauté parmi leur blanc vol de colombes
Fasse s'épanouir tes roses sur leur tombe.
Mon âme monte dans tes bras mystérieux.
Les anges vont mourir de l'ombre de tes yeux.*

F. 172

Une dernière fois, voilé et triste, dans /le lointain, le chœur des sœurs de Solyane se fait entendre. C'est un dernier appel où chante un adieu plaintif. Alors la voix du tentateur s'élève seule dans le ciel qu'enveloppent les ombres et le silence, où va surgir l'amoureuse lumière de Vénus, l'étoile du soir.

Solyane est vaincue et son silence témoigne de sa défaite. La voix, comme celle d'une mère conduisant sa fille craintive et tremblante au seuil nuptial, doucement lui parle d'amour.

()

PL. 1
F. 173

-
Qui te suscite au fond de l'ombre et te réclame
40 *A la lumière et qui te convie à l'amour ?
Solyane, ton corps plus suave qu'un jour
D'ivresse et d'oubli.*

SOLYANE ²*Qu'est-ce que c'est qu'être aimée ?*

LA VOIX

- Ce que c'est qu'être aimée ? A toi, blanche opprimée,
Solennelle advenue, ô captive d'hivers,*
45 *Voici que c'est l'avril dans le matin des mers,
Écoute, toi seule es qui monte, que la nacre
Exhale, qui de l'or des astres te consacre
Reine ! La brise joue en tes cheveux épars,
Et du songe d'enfant qui veille en tes regards*
50 *Le vague palais bleu s'enchanté et s'illumine ;
C'est l'heure enivrée. Et voici que s'effémine*

1. Ici commence le fragment publié dans *La Pléiade*.

2. Mst. : « Solyane attentive demande » :

Toute vie à l'entour de toi, que tout à toi
Divinement ressemble et t'aime avec effroi,
Que tu es la suprême et la sainte et la sage,
55 Que toute chose des reflets de ton visage
Se console, s'oublie en tes yeux apaisés,
Et que les filles même ont soif de tes baisers.

.....

SOLYANE

Mais la faute ?

LA VOIX

N'as-tu donc pas l'éternité ?
Et de l'ombre, à jamais en toi ressuscité
60 Le jour de tes splendeurs peut-il craindre un outrage ?
Quelle est l'insulte qui peut flétrir le visage
D'un ange ? Et même vois, avec leurs fronts maudits,
Comme sont beaux les fiers déchus du Paradis !
Ne seras-tu toujours leur semblable ? Rebelle,
65 La faute est si légère et la gloire si belle ;
Ame sereine sous tes ailes, en secret,
Corps de mélancolie et de bonheur distrait,
Qu'importe l'ange, sois au seul bien de la vie,
Vivre, jouir, aimer, n'ayant pour toute envie
70 Que toi-même, le reste n'étant que jaloux
Et vains songes.

SOLYANE

Oh ! mais les songes sont si doux.

LA VOIX

Je te donnerai des royaumes et des villes
Somptueuses, de bleus jardins obscurs, des îles
Pleines d'ombres avec des rêves familiers,
75 Des palais éblouis de marbre, des milliers
D'esclaves, beaux enfants soigneux de tes caprices,
Des festins, où les vins confondus aux délices

*De tes lèvres noïront ton sourire endormi.
 Des danses et des chants voluptueux parmi*
 80 *Les bois fleuris de menthe et revêtus de palmes,
 Et les fontaines aux miroirs pensifs et calmes,
 Et je te donnerai des pierres qui seront
 Comme la lune et les étoiles sur ton front ;
 Aux cercles d'or de tes colliers et de tes bagues,*
 85 *Des perles où mourra le jour de tes yeux vagues ;
 Des aromates où l'âme des lys défunts
 Se mêlera, légère et joyeuse, aux parfums
 Des luxueuses fleurs de ta chair de paresse ;
 Oh ! si les songes sont si doux et si beaux, laisse*
 90 *Les fuir le dur exil de toi-même. |*

F. 174

SOLYANE

J'ai peur.

LA VOIX

*Ne me redoute pas, réveille ma torpeur,
 Entr'ouvre avec tes mains blanches mes sombres ailes,
 Et tu verras combien je suis indigne d'elles.
 Délivre-moi du rêve obscur qui m'a vêtu :*
 95 *Oubli, silence et deuil, est-ce là ma vertu ?
 Moi qui suis fait avec la lumière des roses,
 Moi qui porte la lune en mes ténèbres closes,
 Moi qui prosternerai les anges en amour !
 Solyane, o ma sœur, lève-toi, sois au jour ;*
 100 *Laisse-moi fuir enfin de ma tristesse...*

Gloire !

*Tu m'as compris. Ou n'est-ce encor qu'un illusoire
 Mirage de mes yeux ? Il me semble à l'instant
 Que s'éclairent les nuits sur mon cœur palpitant,
 Que je m'éveille ! Au loin sur les rythmes des anges*
 105 *Je frissonne d'aurore et de réveils étranges,
 Et ma bouche et mes yeux, mes mains et mes seins nus
 Surgissent dans le ciel des soleils inconnus !*

Et soudain Solyane apparaît dans la blanche fulguration de ses ailes toutes grandes autour d'elle soleillées. Elle

est seule, immobile, maintenant comme transfigurée. Les ondes de ses grands cheveux d'or déroulés de ses épaules la baignent de clartés. Ses yeux sont devenus sombres, mystérieux de langueur, avec par instants des lueurs, comme s'il y passait des lumières.

Mais sa bouche est entr'ouverte, souriante un peu, comme une fleur peinte.

Vaguement sous l'impalpable traîne blanche de sa robe séraphique, comme un jour lointain, transparaissent les roseurs et les formes de son jeune corps ¹.

CHANT II

()

F. 176 Solyane est seule et triste.

&PARN. *O rivage ! Éternel silence ! O solitude
Je suis si triste ! Et mon âme de lassitude
110 Est pleine. De ce jour qui me consolera ?*

PARN. *Quel ange sur mon cœur en peine pleurera
De ma douleur ? Je suis de vous toute exilée,
Inoubliables sœurs, et de vos deuils voilée ;
Et voici, hors de moi, mon songe qui m'attend.*

115 *Oui, mon âme est en deuil, elle est sombre, et pourtant
Ce jour, où j'apparais avec mes fleurs précoces,
Est si blanc qu'il me semble une robe de nocces,
Où je marche, toute lumineuse de moi.
Et si je pleure, qu'est-ce encore en mon émoi
120 Qui sourit, à travers mes yeux clos sur mes peines,
Et me baise les mains comme de jeunes reines ?*

JNL *Pourtant le jour est radieux. Elle est toute belle.*

&PARN. *Je suis légère et douce et pleine d'éveils bleus ; |
PARN. Il semble que j'entr'ouvre au soleil mes cheveux ;
Et lorsque je me pleure en mes nuits envolées,
125 N'est-ce pas que mes sœurs de moi sont exilées ?
Oh ! je m'éveille d'une âme malade, et vois
Lointainement parmi mon songe.*

1. Ici finit le fragment publié dans *La Pléiade*.

JNL. F. 177

Alors elle se rappelle l'étrange et douce voix qui dans les
jours lointains l'a troublée.

JNL.&PARN.

... Oui, cette voix !

*Cette voix qui parlait, où l'avais-je entendue ?
Pourquoi m'en souvenais-je ainsi lointainement ?*

PARN.

- 130 *Il parlait comme on chante, et le frémissement
De mon âme d'enfant balançait ses paroles,
Comme de calmes chants au songe des violes.
Il m'appelait ma sœur. Il était près de moi,
Si près, que je sentais son haleine ; mais quoi !*
- 135 *Des fois, son âme était comme mon âme même,
Lorsque, si douce, avec ce sortilège extrême,
Sa voix me réveillait à mon être étranger,
Sentirai-je jamais de baiser plus léger ?
Qu'était-ce donc, qu'au fond de mes roses perdues*
- 140 *Mes mains disjointes sont de mes seins descendues !*

JNL. F. 177

Dans la conscience qui lui vient peu à peu de sa beauté,
elle s'exalte et sourit.

JNL.&PARN.

*Voici que mon âme est réveillée, et qu'obscur
Je me suis levée en ma naturelle parure,
De grand matin, pour voir venir mes bien aimés.*

PARN.

- Je baignerai ma chair aux fleuves parfumés,*
- 145 *Je laverai mes seins en tes nappes d'ivresses,
O Lune ! Et je noïrai dans les ors de mes tresses,
Tes caresses d'argent. Sereine, en mes bras nus
Je fleurirai d'amour mes doux yeux inconnus,
Et sur l'autel défunt ravivant toute flamme,*
- 150 *Du calme de mes mains j'adoucirai mon âme ;
Ou dans mes robes au ciboire descellé,
Parmi ma floraison de lys inviolé,
Mes lourds cheveux brodés de mes mains inflétries,
Je les élargirai semblables aux soieries*
- 155 *Sourdes et pleines d'ombre. Et j'étendrai ma chair,
Comme un lit nuptial de mes roses d'hiver,
Sous ton amour ! — Enfants, je suis une endormie
De lune et de baisers. Je suis la calme amie*

Qui berce les douleurs. Je suis le jardin clos,
 160 Plein de fontaines au mystérieux repos,
 Seuls miroirs d'aucune eau n'abreuvant leurs mirages
 Où des enfants craintifs reflètent leurs visages.
 Oui, je suis le sommeil et les songes, et ceux
 Que j'aime, les élus de mes yeux paresseux,
 165 Étoilés dans le soir de mes robes de fêtes,
 Dormiront aux parfums de mes ombres muettes.
 Je suis l'Orgueil.

Je suis l'espalier des péchés ;

Dans l'ombre de mes blonds cheveux, mes fruits cachés
 Ont un goût de soleil. Je sais les anciennes
 170 Ivresses, et les philtres des magiciennes,
 Et leurs enchantements, et mes mains à ce jeu
 Des caresses, qui sont comme des fleurs de feu,
 Et des enlacements, qui sont comme des chaînes
 De perles et de laine, ont été souveraines !

Un silence. — Et, gravissant les marches du Trône :

175 Trône ! En vos ailes d'or triomphales ; en vous,
 Soleil des pierres qu'ont vaincu mes yeux jaloux,
 Recevez une Reine !
 En vous, ô fleurs des flammes,
 Moi dont le divin songe a captivé les âmes,
 Moi qui posai mon lys en sceptre sur les cœurs ;
 180 Et soyez moi le signe éternel des vainqueurs,
 Car je veux être en vous comme votre ombre même !

Se retournant, les yeux en quelque vision.

Il me souvient d'un autre exilé, frère qu'aime
 Et qu'adore le jeune orgueil de mon souci,
 Prince des solennels combats livrés ici,
 185 Pour ta révolte, un soir étrange plein de glaives.
 Je me souviens de toi, je ressemble à tes rêves,
 C'est toi que le premier je veux entre mes bras
 Bercer, rêveuse, dans l'oubli des cieus ingrats

Où tu marchais avec les étoiles rivales,
 190 Et c'est toi que j'attends en mes mains nuptiales ¹.

JNL. F. 177

Pendant qu'Elle parle, les cieux s'obscurcissent graduellement, et des nuages, comme de sombres vaisseaux en un vent de tempête, passent — et des vols de chouettes. Elle rêve à sa gloire future, puis s'approche du trône dont elle gravit les marches — en silence. En ce moment encore elle se souvient de la douce voix qui l'a tentée, et se retournant en un songe tandis qu'elle contemple les sombres espaces du ciel, elle s'écrie :

JNL.&PARN.

F. 178

PARN.

*Ange rebelle des ombres ! viens, ô mon roi,
 Dormir dans mon amour ! J'entr'ouvre avec effroi |
 Cette robe de vierge où me berçaient les anges.
 La gloire de tes yeux chantera mes louanges ;
 195 Mes lèvres de soleil m'enivreront de toi !
 Oh ! je suis si divine, et si douce est ma loi !
 Viens : d'hyacinthe d'or mes hanches sont parées !
 C'est Toi que je cherchais de mes mains égarées,
 Ces nuits de vierges où j'étais seule à m'aimer...
 200 Laisse sur mon Amour mes deux bras se fermer :
 Il semblera que c'est un beau rêve de roses
 Qui te mène, et que dans des ailes tu reposes,
 Lorsque tu songeras sur mes seins glorieux !
 Oh, viens, car voici l'heure. Et déjà dans les cieux
 205 Monte le soir. — La nuit d'orage, solennelle,
 Sans étoiles que moi dans ma blancheur rebelle,
 Si digne de t'aimer...*

En ce moment, les ténèbres sont complètes. Et de toute la perte du jour, mais aussi de sa gloire, Elle semble avoir accru son étrange et lunaire beauté. Et debout, les mains, derrière Elle, appuyées au Trône, se renversant lentement, comme sous quelque force invisible, sauf de ses seuls yeux :

*Je veux m'asseoir ainsi
 Nonchalamment en vous, améthystes ; voici*

1. Dans le *Journal* (texte manuscrit), les vers 187 à 190 se placent plus loin, après le vers 193.

*Mes mains. Et soyez moi comme un Trône de Fêtes,
 210 Sur vos marches, laissez de mes boucles défaits
 Pleuvoir, séraphins d'or, vos rayons onduleux.
 Voici qu'en vous se couche une Reine aux yeux bleus,
 Nuptiale... et languide,... et si pâle, et si lasse,
 Luxurieuse !... et qui de vos ailes s'enlace...*

Un éclair. Et comme une tour de fer qui s'écroule à sa lueur, sourde et rauque ; — et soudain, fracassante la foudre éclate ! Et dans son cœur, une longue flèche de feu, d'un invisible archer, tremble et s'immobilise. Cependant que brûle un instant d'une flamme légère et bleue sa robe d'ange et s'évapore... ¹.

()

CHANT III

()

F. 179 « Sourdement montent dans la nuit, légères et blanches
 comme une neige — des roses dont s'élève une aube
F. 180 inconnue » ². /Solyane, immortelle dans la mort, repose ³
 sur son trône « avec des yeux très doux de songes immobiles
 dans le désordre de ses cheveux de feu et de ses mains
 vagues, toute blanche et froide, dans le soleil, dans le
 resplendissement de ses ailes d'or, la tête un peu relevée
 sur ses seins, souriante ». () Et la multitude des anges ()
 enveloppe maintenant le trône de Solyane de ses splendeurs
 et de ses chants :

*215 Toi qui verses en nous l'exultante liqueur
 De l'extase infinie et de l'ivresse impure |
 F. 181 Je t'aime, Ange de l'ombre, esprit de la luxure.
 Les filles de la nuit te célèbrent en cœur.*

1. Ici finit le fragment publié dans le *Parnasse de la Jeune Belgique*. Dans le *Journal* (F. 178), ces dernières lignes sont résumées comme suit : « Un éclair et la foudre éclate. Et Solyane tombe sur le trône, morte. »

2. Ces lignes, de même que certaines lignes qui suivent, sont entre guillemets. Il faut supposer qu'elles sont reprises textuellement au poème lui-même, dont Ch. V. L. résume ici un passage.

3. Dans le *Msi* : « Solyane immortelle dans la mort, tandis qu'elle repose là sur son trône... » Sous cette forme, la phrase demeure inachevée.

*Leurs yeux mystérieux brûlent comme des cierges,
 220 Leurs ardentes senteurs odorantes de vierges
 Fument à tes autels comme des encensoirs.*

*Et par les vastes cieux tendus de voiles noirs
 Leurs chevelures d'or pleines de claires flammes
 Te fêtent dans la nuit comme des oriflammes.*

Les vierges folles viennent, elles aussi, aux noces de l'épouse ¹.

225 *Nos yeux de rêves indomptés
 Chantent l'oubli des fêtes saintes.
 Dans nos yeux de sombres clartés
 Nous portons des lampes éteintes.*

Enfin l'Ange tentateur, le prince appelé par Solyane au moment de mourir, reparaît et la salue dans l'immortalité.

O mon amante d'or,

F. 182 230 *Pleurerai-je tes yeux qu'ensommeille la mort |
 Si l'âme de tes yeux survit en leurs silences,
 Si tu es immortelle et sembles aux offenses
 Plus belle en cette nuit que le jour le plus beau.
 Non, rien en toi ne fut violé du tombeau.*

235 *Tu reposes parmi ton âme émerveillée
 Comme une matinale et douce ensommeillée
 Dans un jardin d'amour. Et qu'importe ici-bas
 Un peu de rêve à ceux qui dorment dans tes bras,
 Qu'importe un peu de rêve en ta bouche enivrée.*

240 *Je te couronnerai de puissance sacrée,
 Je te revêtirai de ciel. Mes feux seront
 Pareils à des bandeaux de noce sur ton front.
 Mes filles en chantant te diront toute belle rebelle.
 Voici l'heure promise à ton cœur indompté :*

245 *Reine aux yeux invaincus, salut en Royauté !*

()

F. 183 Pendant les chants du chœur tout le ciel se transforme. /
 Cerclant d'une ceinture de lumière pâle tout l'immense

1. Dans le Mst : « Et ce sont aussi ces vierges folles chantées autrefois, qui viennent aux noces de l'épouse ».

horizon, une zone mouvante apparaît et tourne, de plus en plus rapide, effaçant, brouillant les couleurs arc en cielées, giroyante, si vertigineuse enfin qu'elle semble immobile, ne laissant subsister qu'une couleur unique d'or sombre, diadème prestigieux que surmonte, comme un éblouissant saphir de feu, l'étoile du Soir. Et la zone s'accélère toujours, dévorée d'elle-même, incandescente, blanche comme du verre en fusion. Puis, soudain, (elle) éclate et le ciel est plein d'étoiles.

()

La zone mouvante, c'est la nébulosité primitive occupant l'immense espace du ciel ; tournant sur elle-même, se condensant, formant par les désagréations de ses anneaux les systèmes solaires et planétaires. Le ciel d'Herschell succède au ciel des dieux.

F. 184

()

C'est une renaissance du Paganisme. La croix de Jésus paraît un instant dans les airs, puis disparaît.

F. 185

()

Le monde n'obéit plus qu'à ses lois naturelles. () « Le berçant soupir, les parfums divins, les lyres retentissantes remontent dans la vie. L'antique ivresse a reconquis le ciel. C'est le midi d'un ardent jour d'été »¹.

Charles VAN LERBERGHE.

1. Voir la note 2 de la p. 335.

Chronique

Séances mensuelles de l'Académie

Le 9 novembre, en ouvrant la séance, M. Vandercammen, directeur, a salué la mémoire de M^{lle} Julia Bastin, membre de la section de philologie, décédée le 26 octobre.

M. Gustave Vanwelkenhuyzen a fait une communication sur *Solyane*, de Charles Van Lerberghe.

L'Académie a formé son bureau pour 1969. Par acclamation, M. Vanwelkenhuyzen a été élu directeur, M. Albert Guislain a été élu vice-directeur.

L'Académie a renouvelé la désignation de MM. Carlo Bronne et Joseph Hanse pour constituer, avec les trois membres du bureau, la Commission administrative. Elle a renouvelé la désignation de MM. Carlo Bronne et Albert Guislain pour siéger au Comité de gestion du Fonds national de la littérature avec le directeur et le secrétaire perpétuel.

Le mandat de tous les membres de la Commission consultative du Fonds national a été renouvelé pour un an.

Les jurys des prix littéraires de 1969 ont été constitués.

A la séance du 7 décembre, l'Académie a entendu une communication de M. Roger Bodart, intitulée : *Chateaubriand, une proximité lointaine*.

Elle a attribué le prix De Nayer de 1968 à M. Paul Delsemme pour son ouvrage sur *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*.

Le souvenir de Joseph Calozet

Le 15 décembre 1968, le village ardennais où est né Joseph Calozet et qui tint une grande place dans son œuvre de conteur et de romancier dialectal, Awenne, rendait hommage à notre regretté confrère et donnait son nom à une rue de la commune. Malgré la neige et un froid sévère, une délégation de l'Académie composée de MM. Fernand Desonay, Joseph Hanse et Willy Bal assistait à ces cérémonies, où M. Desonay prononça l'allocution dont voici le texte.

Comme le disait un jour Arsène Soreil, l'Ardennais de bonne souche de *Dure Ardenne*, citant d'Urfé, l'auteur de ce roman champêtre *L'Astrée*, « nous devons cela au lieu de notre naissance de le rendre le plus honoré et renommé qu'il nous est possible ». C'est en tout cas dans son air naturel, au village natal que l'homme, surtout quand la courbe de sa vie a trouvé son accomplissement, prend son visage d'éternité.

Appelé à l'honneur de parler de Joseph Calozet au nom de notre Académie royale de langue et de littérature françaises dont il était le vénéré doyen d'âge et où il siégea durant près d'un quart de siècle parmi ses confrères qui le tenaient comme le plus cher des amis, invité à célébrer en la personne de Joseph Calozet le représentant et le mainteneur de nos lettres dialectales et de cette langue vernaculaire qui était au sens le plus sacré du mot sa « langue maternelle », je ne me pardonnerais pas, vous ne me concéderiez guère de me plier, si peu que ce soit, à l'usage académique. C'est bien pourquoi je renonce délibérément à vous lire des pages écrites, la lettre du texte qui trop souvent tue l'esprit, pour laisser en toute simplicité, bonnes gens d'Awenne, devant vous, ce dimanche d'affection familiale, parler mon cœur.

Sous la chape d'un ciel neigeux de décembre, mais dans le décor qui n'a pas tellement changé où s'est formé son sens de la nature sylvestre, — ah ! ces 20.000 hectares des forêts de Saint-Hubert, de Saint-Michel, de Nassogne, d'Awenne, de Lesterny, de Mirwart, de Grupont ! — où s'est enracinée sa passion têtue de la race wallonne, où se sont révélées ses vertus de poète paysan, c'est « votre » Joseph Calozet, villageois, villageois, petits enfants qui vous réclamez de son parentage, qu'il m'est doux de faire revivre un instant avec son accent du terroir, la démarche restée vive jusqu'à l'octogénariat dépassé du coureur des hêtraies, des prés marécageux, des talus où brouaient les chèvres, des sentes à peine tracées dans la sapinière, des layons où les « trokes » de sorbier sont suspendues auprès des lacets pour la tenderie aux grives, avec aussi ce don d'enfance qui le garda toujours des sécheresses, des amertumes, et par-dessus tout son culte passionné, dévotieux, contagieux du coq hardy de notre Wallonie.

Il me suffit de reposer mes regards sur le site qui nous environne pour recréer, malgré la morsure du froid, le climat d'accueil chaleureux que nous avons connu ici, ma femme et moi, à la faveur de notre dernière visite, — une visite que nous leur rendions en presque voisins de campagne, — un jour de l'été 1965, à Joseph et Jane Calozet

qui nous attendaient dans la belle demeure d'une parente morte depuis à son tour et dont ils nous firent tous les trois, avec quelle bonne grâce ! les « simples honneurs des maisons paternelles » dont parle Péguy. Je n'ai rien oublié, ni les nobles boiseries des portes d'époque, ni les photos de famille au-dessus de la cimaise, ni sur la table les verres de « *pèkèt* », notre apéritif digestif sans pareil, ni l'arôme du cigarillo que le cher Joseph me tendait avec une délectation de gourmandise qui comptait sur l'innocente complicité, de ma part, du sourire entendu à demi masqué par la première volute bleue. On bavardait de tout et de rien, avec des silences où l'on entendait passer le bout de l'aile de l'Ange-à-quoi-l'on-pense. La vieille parente notre bonne hôtesse parlait de cet apprentis, une ancienne porcherie, qu'il était question de jeter à bas pour les commodités de la voirie ; et je me prenais à maudire silencieusement la pioche des démolisseurs qui, tout aussi sacrilège que la cognée des bûcherons dans la forêt de Gastine chère à mon Ronsard, s'attaque, au cœur de nos Ardennes, à des murs de pierre qui ont pris la patine irremplaçable des siècles. La conversation glissait comme d'elle-même vers les années d'enfance en allée mais toujours vivace au pays des sabotiers, quand des ateliers bourdonnants comptaient plus de quarante ouvriers, quand la première auto n'avait pas encore effrayé la basse-cour sur le fumier, quand la route qui mène au Fourneau Saint-Michel était toujours « blanche », comme disent les campagnards de Toscane, poudreuse, mais plus mystérieuse aussi d'ouvrir sur l'évasion loin du village de 700 habitants (il en reste un peu plus de trois cent cinquante), route perdue, perdue..., telle une route de Sologne du temps d'Alain-Fournier qui se prénomrait alors Henri, fils des instituteur et institutrice d'Épineuil-le-Fleuriel, au fin fond du département du Cher.

Joseph Calozet s'animait soudain pour égrener ses souvenirs, nous restituer ses « enfances ». Il savait encore que ceux de Mirwart sont les « *tièsses di tch'fau* », ceux d'Arville les « *lum'çons* », ceux de Smuid les « *leûps* » (comme mes concitoyens de Stembert), ceux de Wavreille les « *panses d'èrègne* », ceux de Grupont (le wallon en ses mots brave l'honnêteté) les « *mouches à stron* », et qu'aux « *bocs* » d'Ambly s'opposent toujours, tant qu'il y aura des sobriquets et des rivalités de sobriquets, les « *vès* » d'Awenne. Il se rappelait la vieille fontaine aujourd'hui disparue, la dernière des « *rodjes bonètes* », les exploits des petits dénicheurs qui poursuivaient surtout de leur hargne les nids de geais, mangeurs de cervelle de la grive prise au lacet, les braconnages d'eau douce avec pour butin la truite caressée sous le ventre, les passages des colporteurs : le « Papuchin » chevelu comme

Absalon fabricant de « *tchènas èt d' volètes* », le marchand de cette huile d'Harlem qui faisait accourir sur le pas de leur porte les ménagères, le « *tchôdronî* » avec son soufflet pour faire rougeoyer la braise de son maigre feu de bois. Il nous contait que, tout enfant, il avait dû, avec ses trois frères, entailler en s'aidant des « *grifèts* » ou des « *riyètes* » des roses sur les sabots de frêne à raison de 20 centimes pour 104 paires. La parente l'interrompait pour évoquer la confection du « *pwarèt* », le jus extrait de douzaines et douzaines de mannes de poires « *à l' sitwadriye* ». Et de s'esclaffer tous les cinq en chœur au récit haut en couleur dont les héros n'étaient rien de moins qu'une harde de sangliers barrant la rue principale du côté de l'école.

Le déjeuner, nous le prendrions chez le garde. On dit « le » garde, comme on dit « le » curé, « le » maître (d'école), « le » « *champête* ». Jamais je n'ai vu, plus jamais je ne verrai aussi belle collection de massacres, les uns accrochés au mur avec la plaque de cuivre signalétique qui perpétue l'exploit d'un fier veneur, les autres entassés en un inextricable fouillis d'andouillers. La chère était, chez les Wigny, abondante, savoureuse. Nos yeux s'ouvraient tout ronds et nos oreilles pour suivre de fascinantes histoires de traque, de ruses de bêtes sauvages, de braconniers broussailleux au plomb qui ne pardonne pas, l'aventure à demi légendaire de ce magnifique dix-huit cors qu'il fallait à tout prix sauver des embûches d'une chasseresse (« *èll' n'y l'aùrèt nîn* »), les mœurs de ces faisans agrainés en bordure des fourrés et qui, lâchés dans la nature, reviennent à la provende.

Un verger envahi par une triple haie d'épicéas descendait, en face de la maison du garde toute pareille à celle de Frantz de Galais dans *Le Grand Meaulnes*, vers le fond du val. C'est à ce moment que se leva entre nous l'image de « Monsieur Jean ». « Tout jeune », a écrit peu avant sa mort subite la maman inconsolée, « Jean savait attendre patiemment la sortie d'un lièvre ou d'un lapin... Dans le petit cours d'eau voisin les truites et les écrevisses étaient vite repérées ». Awenne, le village protégé par sa ceinture de forêts, blotti derrière un rideau d'arbres fruitiers, aura été, aux jours périlleux du Maquis, le sûr refuge des réfractaires. Dès la première guerre, d'ailleurs, Joseph Calozet s'en était allé maintes fois par le Fourneau Saint-Michel rendre visite à des soldats français, évadés des camps d'Allemagne et qui avaient bâti leur hutte au plus impénétrable des ronciers ; et il avait pris l'habitude de gagner, le dimanche matin, le point élevé, à lui seul connu, d'un plateau d'où il lâcherait les deux pigeons qui regagneraient leur colombier de Maestricht emportant dans une petite boîte d'aluminium accrochée à la patte les renseignements

recueillis pendant la semaine (passage des troupes allemandes, mouvements des trains), recopiés sur papier pelure de cette écriture sage que nous connaissons bien et que je viens encore de retrouver à chaque ligne d'une lettre — la dernière — adressée à sa petite-cousine Claudine d'Awenne.

C'est un pèlerinage pieux que nous aurons entrepris l'après-dinée vers les bois de Mirwart. Le soleil encore haut laisse filtrer entre les troncs des faisceaux de lumière ; le tapis des feuilles mortes de Dieu sait combien de saisons crisse sous nos pas. Voici la « baraque » des maquisards, sorte de pavillon de chasse. Un silence qui noue la gorge nous étreint. L'heure est solennelle, doublement tragique s'il est vrai que c'est non loin de là, dans une combe traîtresse, qu'un soir de l'autre siècle, fut abattu dans des circonstances restées obscures le père de Joseph Calozet, laissant une jeune veuve et quatre enfants de 7, 5, 3 et 1 an... Mais de ce drame familial mon cher vieil ami ne m'a jamais fait la confidence ; il avait aussi de l'Ardennais la vertu farouche du silence.

Je conserve, nous conservons, ma femme et moi, de cette journée d'amitié qui multiplie les dons et prévenances sans compter un souvenir qui n'est pas près de s'éteindre. Nous nous sentions, en rentrant à Awenne, chez nous. Ensemble nous avons déchiffré l'inscription janséniste qui se lit au portail de l'église. Soudain tout s'éclairait de la genèse d'une œuvre de patience et d'amour consacrée à camper le personnage du « *Brak'nî* », à décrire, à noter scrupuleusement les souvenirs d'enfance et de jeunesse « *O pays des sabotis* », à ne rien nous cacher de la pitoyable existence du « *Pitit d'mon lès Matantes* », à nous faire entendre les jacasseries de « *Li crawieûse agasse* », tout cela avec des mots d'autant plus émouvants qu'ils semblent cueillis sur les lèvres des humbles, mais que le talent littéraire longuement mûri d'un classicisme qui est allé à bonne école élève jusqu'à la dignité des *Géorgiques* et, par-delà Virgile, de l'Hésiode des *Travaux et des Jours*. Il fallait que fût magnifiée au village d'Awenne une œuvre qui s'est nourrie du conseil quotidien des gens, des bêtes, des choses de la petite patrie, de la terre que chacun de nous emporte partout à la semelle de ses souliers ; il importait qu'un nom sur une plaque de rue — l'ancien chemin du « herdier » ou berger communal — immortalisât Joseph Calozet pour que fût vrai ce titre qu'il voulut donner à l'un de ses écrits : « *Li Cile qui n'roviye nîn* ».

Soyez remerciés, vous les villageoises, les villageois d'Awenne, vos autorités communales, votre clergé et les membres de la chorale de Dorinne qui ont eu l'émouvante idée de célébrer une messe d'action

de grâces en wallon, les comédiens qui interpréteront cet après-midi un spectacle populaire, d'avoir songé à organiser cette manifestation dont la simplicité n'a d'égale que la ferveur.

Je m'adresserai pour terminer aux petits enfants. A la fin de l'autre siècle, vers les années mil huit cent nonante, un écolier de votre âge rêvait devant les mêmes horizons. Il n'y avait, à l'époque, ni avions ni hélicoptères ni automobiles ; on ne connaissait ni le « bang » du mur du son ni les fusées qui gravitent autour de la lune ni le cinématographe ni la radio ni la télévision. Nos devoirs scolaires, nous les faisions (car j'ai aussi vécu ce temps-là, à la fin de ce temps-là, tout au début de votre siècle XX) dans le cercle d'or de la lampe, de la lampe à pétrole dont filait la mèche, ce qui nous obligeait à balayer précautionneusement du revers de la manche de lustrine les mouchetures noires qui tombaient souillant la page blanche. Le jeune Joseph Calozet, né le 19 décembre 1883, — il y aura dans quatre jours quatre-vingt-cinq ans, — humblement, discrètement, obstinément, se préparait à faire ce que nos parents appelaient avec une révérence qui cadre mal avec la « contestation » généralisée d'aujourd'hui, « des études ». Mon souhait le plus vif, en cette journée du 15 décembre 1968, c'est que vers ... mettons : l'an 2040, quand la plupart de celles et de ceux qui m'écoutent auront basculé de l'autre côté du temps et auront retrouvé — c'est du moins mon espoir — Joseph et Jane Calozet et « Monsieur Jean » réunis pour ne plus se quitter jamais, un autre enfant d'Awenne qui aura suivi les traces de son glorieux autant que modeste concitoyen que nous fêtons avec fidélité ait mérité de donner son nom à une autre rue de votre commune. Ce jour-là, dans les « verts pâturages », Joseph Calozet tendra sûrement au Bon Dieu qui — un délicieux film américain tout bruisant de *Negro spirituals* nous l'a montré — fume de gros cigares un cigarillo extrait de la cachette éternelle qu'il dissimule sous son auréole.

Hors de Belgique

Du 31 octobre au 7 novembre 1968, M. Robert Guiette a fait à l'Université de Londres — à University College et à Royal Holloway College — des conférences sur les sujets suivants : 1. *Observation sur quelques genres de la littérature médiévale*. 2. *Structure et articulation du TESTAMENT de François Villon*. 3. *Passion, amour courtois et romanesque dans les romans français du moyen âge*.

PRIX 40 Fr.