

BULLETIN

DE

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



BRUXELLES  
PALAIS DES ACADÉMIES

## SOMMAIRE

<b>De Marcel Thiry à Georges Sion . . . . .</b>	<b>137</b>
<b>Séance publique du 9 décembre 1972 :</b>	
<b>Fonction du poème</b>	
Discours de M. Marcel THIRY . . . . .	145
Discours de M. Yves BONNEFOY . . . . .	161
Discours de M. Charles HANIN, ministre de la Culture française . . . . .	177
<b>Le concours scolaire de 1972 :</b>	
Rapport présenté par M. Adrien JANS, secrétaire du Jury . . . . .	181
<b>Charles Plisnier et le Surréalisme :</b>	
Communication de M. Albert AYGUESPARSE à la séance mensuelle du 18 novembre 1972 . . . . .	185
<b>Juste ou la Quête d'Hélène, de Marcel Thiry :</b>	
Un essai d'interprétation, par Dominique BERTIN .	201
<b>Masque et visage,</b>	
par Robert GUIETTE . . . . .	219
<b>Pour une rationalisation de l'orthographe,</b>	
par Joseph HANSE . . . . .	227

## CHRONIQUE

L'Académie en deuil . . . . .	251
Séances mensuelles de l'Académie — A. Missembourg .	251
Catalogue des ouvrages publiés . . . . .	255

## De Marcel Thiry

### à Georges Sion

L'Académie ayant bien dû constater, contre toute vraisemblance, que son Secrétaire perpétuel avait atteint la limite d'âge, a donc élu son successeur, Georges Sion. Il va de soi que Marcel Thiry reste un de ses membres les plus actifs et les plus chers, et que son expérience et sa sagesse seront des biens dont elle tirera souvent encore le plus grand profit. Mais il fallait tout de même marquer cette étape et chacun souhaitait que les signes en soient ceux de l'amitié.

C'est ainsi que, le dimanche 10 septembre, Marcel Thiry, entouré de ses enfants, accueillait ses confrères de l'Académie dans sa jolie maison de Vaux-sous-Chèvremont. Les heures de vraie et pure cordialité sont rebelles au compte-rendu, mais il était normal que certaines paroles fussent dites, même sans cérémonie, au cours de ce rendez-vous amical.

Carlo Bronne devait commencer : *« Mon cher Marcel, si j'ai la mission de prendre la parole au nom de tes amis réunis, je dois cet honneur uniquement au fait — et j'y tiens — que je suis le plus ancien d'entre eux. »* Après avoir évoqué des souvenirs de cette longue amitié, il ajoutait notamment : *« Ce que je veux dire aujourd'hui, c'est la courtoisie exquise du confrère toujours prêt à être agréable, serviable, mieux encore : secourable ; la bienveillance du rédacteur des procès-verbaux de nos séances, qui réussissait à donner à chacun l'impression d'avoir raison même quand les points de vue étaient à l'opposé l'un de l'autre ; la clairvoyance du sage dont les propres avis étaient exprimés d'une voix d'autant plus douce que la conviction était forte. »*

Il dit encore : « Parmi les paradoxes que présentent nos institutions, le moindre n'est point que le Secrétaire dit perpétuel ne l'est pas en fait, alors que les simples académiciens le sont, sans le dire. Notre amicale gratitude t'est au moins acquise à perpétuité ; pourtant elle ne comporte pas de mélancolie. D'abord, parce que cette réception académique est la moins solennelle, la plus gaie, la moins bavarde, la plus succulente que notre compagnie ait connue. Ensuite parce que, au contraire de notre habitude qui est de congratuler quelqu'un qui entre, nous nous réjouissons en ce moment de ce que quelqu'un qui sort, ne sort de charge que pour reprendre, plus vif que jamais, son rang parmi les sans-grade que nous sommes. »

Suzanne Lilar enchaînait alors sur ce qu'avait dit Carlo Bronne. « Il ne me paraît pas possible que le Directeur de notre Académie demeure muet le jour où l'on fête celui qui pendant plus de douze ans a été son guide et, je serais tentée de dire, son incarnation. » Insistant sur le privilège qu'a été pour elle la collaboration du Directeur et du Secrétaire perpétuel, Suzanne Lilar ajoute :

« Et je dis qu'il est impossible, ayant eu ce privilège, d'ignorer que, tout grand poète que vous êtes, vous avez été aussi un grand Secrétaire. Vous l'avez été par votre dévouement total à l'Académie, mais aussi par votre autorité et votre prestige d'écrivain, prestige si curieusement allié à la plus rare modestie, à la compétence académique et au sens diplomatique le plus fin et le plus sûr. Je puis me tromper mais il me semble que ces deux années furent lourdes, chargées d'honneurs mais aussi de responsabilités. Ces responsabilités, non seulement vous m'avez aidée à les assumer, mais vous avez eu la suprême élégance de vous cacher, laissant à d'autres, à moi en particulier, tout l'honneur d'avoir triomphé des difficultés. » Enfin, elle conclut : « Cher Marcel, ce que je veux dire aussi et pour terminer, c'est que je défie quiconque de travailler à vos côtés sans devenir votre ami. »

Il revenait évidemment à Marcel Thiry de répondre à ces deux voix qui rassemblaient en elles toutes les voix amies.

« En vous demandant de me consacrer un dimanche et de risquer jusqu'à ma banlieue liégeoise une excursion peu commode, je n'escomptais pas seulement le plaisir de passer quelques heures avec vous tous comme en famille, au moment où je vais vivre de moins près la vie quotidienne de notre Compagnie ; mon vœu était de pouvoir remercier l'Académie, à travers vous, de cette amitié que j'ai eu la grande fortune de trouver auprès d'elle. Voici que vous avez renversé les rôles. Vous m'arrivez en procession de rois mages, chargés de présents pour le nouveau-né que je suis à l'existence de secrétaire en retraite ; et vous me faites justement, par la voix de deux des plus éminents d'entre vous qui se trouvent être aussi parmi ceux qui me sont le plus chers, le remerciement que je voulais vous adresser... »

Revenant aux souvenirs de Carlo Bronne, il dit : « Je t'ai vu de loin monter d'étape en étape, de livre en livre, de grade en grade. Et c'est quand nous sommes retrouvés ensemble à l'Académie que j'ai pu connaître de près ces qualités qui sont les tiennes et que je n'avais pu discerner à distance, à travers le prestige du brillant écrivain d'histoire : l'exacte vigilance à tous tes devoirs et la sagace et modérée appréciation des circonstances, sans doute exercée par la judicature, qualités qui servent si utilement l'administration de l'Académie. »

Se tournant vers Suzanne Lilar, il poursuit :

« Chère Suzanne, vos paroles et celles de Carlo viennent de me décerner la plus chère de mes récompenses, car celle-ci n'est pas seulement littéraire. Je conserverai de vos phrases l'écho impérissable. Il me rappellera vos menues et élégantes apparitions à notre table de travail où quelquefois vous apportiez une communication qui devait faire date, avant d'en venir à ces deux années où malgré les fatigues qui furent très grandes, vous avez assumé consécutivement, à cause de l'absence de notre cher Fernand Desonay, la direction de l'Académie. Avec quel tact vous avez su toujours orienter plutôt que diriger, indiquer les réalisations, aider à leur détail, réparer les omissions d'un secrétaire trop enclin à se fier à l'excuse que leur réputation

*de distraire fournit aux poètes, c'est ce que je ne saurais dire sans prolonger par trop cette remémoration. Vous vous chargiez de ces deux ans de directorat en un moment à la fois glorieux et difficile, quand s'organisait un jubilé qui fut prestigieux et pour lequel vous seule, providentiellement, pouviez nous prêter le savoir, le doigté, le coup d'œil d'une grande maîtresse de maison. »*

\*  
\*\*

La première séance mensuelle, le samedi 16 septembre, devait souligner plus précisément encore le changement que la règle imposait à la vie de la Compagnie.

Citons quelques propos de Suzanne Lilar, Directeur de l'Académie :

*« Au cours de ces vacances, un événement — et des plus importants — est advenu à l'Académie. Très simplement, très discrètement — puisque telle est une fois pour toutes sa manière — notre cher Secrétaire perpétuel Marcel Thiry a cessé d'exercer ses fonctions. Et la chose n'est pas sans nous inspirer de la mélancolie, même si le choix de son successeur nous paraît singulièrement heureux. Il y a quelques jours, ses amis réunis dans sa charmante résidence de Vaux-sous-Chèvremont où il nous recevait avec une bonne grâce exquise, rendaient à Marcel un hommage émouvant. Pour ceux de nos confrères empêchés dimanche et dans l'intention aussi de donner à notre hommage un caractère plus officiel, nous voulons redire ici à Marcel Thiry notre attachement et notre gratitude. Carlo Bronne a écrit un jour que « ce qui fait la noblesse d'une destinée, c'est son unité, sa fidélité, au sens qu'elle a pris délibérément ». Quoi de plus vrai pour Marcel dont la vie a été consacrée tout entière à la poésie française, à la langue française et à l'Académie qu'elle englobe dans une même et exemplaire fidélité. »*

Puis Suzanne Lilar se tourna vers Georges Sion, lui disant notamment :

*« Et maintenant je me tourne vers vous, mon cher Georges, pour vous présenter les vœux de l'Académie. Il faut croire que*

*vous portiez de naissance un signe d'élection. Car vous n'étiez pas encore des nôtres que certains déjà bâtissaient sur vous, spéculant sur l'avenir. J'ai encore dans l'oreille les propos d'un Davignon, d'un Hommel — pour ne parler que des disparus... Ils escomptaient qu'un jour vous rendriez de grands services à notre Compagnie. Votre élection triomphale témoigne que nos confrères, rendant justice à vos éminentes qualités, ont ratifié cette prédestination.*

*» Il est assez remarquable que chaque fois que la nécessité s'en est fait sentir, l'Académie a trouvé pour la servir des hommes dont le destin s'identifie au sien : Gustave Vanzype, Charles Bernard, Luc Hommel, Marcel Thiry. C'est grâce à ces « grands commis » que notre Académie a acquis le prestige qu'on lui envie. C'est à vous, mon cher Sion, qu'incombe aujourd'hui leur succession. Nous vous la remettons sans inquiétude.*

*» Nous sommes confiants que vous saurez garder notre Compagnie à l'abri de tout académisme, de tout systématisme et dans cette disposition d'ouverture et de liberté qui fut celle de son fondateur. »*

Georges Sion, très touché de ces paroles, remercia Suzanne Lilar et tous ses confrères pour leur bienveillante confiance. Il tint ensuite à dire plus officiellement tout ce que Marcel Thiry représentait et tout ce que chacun lui devait.

*« Depuis le premier août, autrement dit, depuis que je suis entré sans lui dans ce bureau que vous connaissez tous, j'ai eu à chaque fois l'impression que je ressemblais au visiteur qui s'est trompé d'heure ou de jour et qui attend sans comprendre son erreur.*

*» Depuis le premier août, en tout cas, je mesure à chaque instant ce que Marcel Thiry a donné à l'Académie. Je retrouve des dossiers bien préparés, des signes de son travail. Je regarde, à côté des documents achevés, les brouillons de lettres, les ébauches de procès-verbaux, les idées notées pour l'avenir. C'est émouvant, je vous l'avoue. C'est intimidant aussi. Jusqu'à ce jour, je recueillais, comme vous tous, les fruits de ce labeur,*

*que ce grand laborieux rendait apparemment si simples, si aisés, si parfaits, qu'on aurait dit un noble jeu. Aujourd'hui, je découvre mieux la réalité et je sens souvent en moi ce qui s'appelle tout bonnement le trac. »*

Il parla ensuite de l'œuvre de Marcel Thiry, dans une tentative de définition dont voici quelques phrases :

*« Prose et poésie, nous savons combien cette œuvre est une, mais il n'est pas toujours facile de dire pourquoi ou comment elle réussit son unité. Par quelques thèmes obsédants sans doute : la distance du temps et celle de l'espace, la paternité anxieuse, les décollages subtils du réel familial vers le réel transfiguré — et l'avion qui décolle secrètement atterrit avec la même sûreté. Il y a le pouvoir d'insidieux étonnement, qui organise une nouvelle ou colore un poème. Un récit donnerait à toute cette œuvre son propre titre comme une devise : Comme si. Les sociologues et les savants emploient beaucoup une expression aujourd'hui : « tout se passe comme si... » Marcel Thiry la met en pratique depuis ses premiers vers, depuis Echech au temps, depuis Anne Queur, et il ne l'a guère délaissée.*

*« Il y a enfin cette aventure de la jeunesse où les autos-cans précédèrent l'astrale automobile. Le jour de 1915 où des soldats belges s'embarquent dans un port français sur un bateau anglais pour rallier le front russe et impressionner les armées autrichiennes, une œuvre admirable et multiforme commence à l'insu de tous et de son auteur : une geste podolienne, une anabase sibérienne, un vaste romancero de la Russie effondrée, qui va des belles cérémonies de Tsarskoïé Sélo aux spasmes révolutionnaires de l'Ukraine, des souvenirs épars à Voie lactée, et à un livre-témoignage, le fameux Tour du monde, qui est un document et qui est si bien fait qu'il n'en a pas l'air.*

*« Mais tout cela serait encore l'apparence d'un art qui traduit des secrets encore plus profonds : une soif digne et grave qui ne se laisse pas éteindre, un stoïcisme adouci, un détachement qui est comme l'élégance de la souffrance ou le recul par rapport à soi-même. En parlant de soi, le poète dit « tu » beaucoup plus que « je » : il a son for intérieur où le même être plaide et requiert en se dédoublant. »*



Il termina en espérant toutes les œuvres futures. « *Dans un futur recueil que j'ai pu lire, j'ai noté un vers très thiryen, qui rend poétique le simple et le familier. Ce vers est la question d'une hôtesse de l'air : Monsieur Thiry, n'aurez-vous rien à déclarer ? Je ne sais ce qu'il a répondu ce jour-là, mais je sais que « Monsieur Thiry » a encore beaucoup à nous dire.* »

Dans sa réponse, le Secrétaire perpétuel sortant de charge, après avoir remercié l'Académie pour la confiance qu'elle lui a témoignée, et spécialement Suzanne Lilar et Georges Sion pour les paroles qu'ils venaient de lui adresser, considéra les perspectives qui s'ouvrent à l'Académie.

« *Le grand ouvrage de la Bibliographie des Ecrivains français de Belgique est plus qu'à mi-chemin de son accomplissement, a-t-il dit, grâce à la compétence et au dévouement du comité de rédaction que dirige M. Roger Brucher. La restauration du Palais des Académies se prolonge en délais regrettables, qui causent d'ailleurs un lourd dommage au Trésor, puisque cinq Académies royales continuent pendant des années à être logées de façon peu adéquate dans des locaux commerciaux loués à grands frais par l'Etat alors que leur palais demeure inutilisable. Toute notre attention devra se porter sur le futur aménagement des bâtiments de la place du Trône, généreusement concédés par le Roi aux Académies, et dont il est entendu que tout le premier étage sera mis à notre disposition, cependant qu'une grande salle sera créée en sous-sol pour les réunions publiques. Enfin, il faut s'attendre que soit mise en question prochainement l'organisation du Fonds national de la Littérature, en raison des vues différentes des nôtres qui sont celles de l'Académie royale de Langue et de Littérature néerlandaises.* »

Enfin, M. Thiry se félicite « *que pour aborder ces problèmes d'avenir l'Académie puisse compter sur un secrétaire perpétuel plein d'active jeunesse, apprécié des cercles officiels comme des cercles littéraires, versé dans la pratique de nos administrations culturelles, et à qui son œuvre a valu hors de Belgique autant que chez nous un prestige qui le servira, et qui servira donc l'Académie, dans l'accomplissement de sa mission.* »

SEANCE PUBLIQUE DU 9 DECEMBRE 1972<sup>1</sup>

## Fonction du poème

Discours de M. Marcel THIRY

Que la poésie soit improbable, ce fut votre bienfait, cher Yves Bonnefoy, d'en publier le défi ou l'aveu, aussi vrais pour la poésie qui postule le verbe que pour celle des tombeaux de Ravenne ou de la peinture. Oui, vous avez fait le bien en avançant, avec une force d'assertion qui est celle de la poésie et donc la vôtre, une proposition qui certes préexistait et qui depuis quelque cent années se modelait sous les approximations critiques, mais que personne encore n'avait proférée avec un accent aussi persuasif de sa vérité. Vous avez nommé la poésie l'Improbable, et de ce jour nous l'avons aimée avec un peu plus d'intuition, comme une femme dont on serait amoureux et dont on découvrirait qu'elle est douée d'un prénom qui la symbolise et en lequel nous pouvons la saisir ou nous donner l'illusion de la saisir.

Ce titre à sonorité fatale, *L'Improbable*, que le caducée du *Mercur de France* soutient de son déploiement d'ailes sur la couverture de votre livre, comportait son danger : après avoir ainsi énoncé que la poésie ne peut faire la preuve logique d'elle-même, n'alliez-vous pas sacrifier à la vanité de la preuve inverse en entreprenant de démontrer — logiquement — une improbabilité qui échappe au raisonnement comme toute évidence ? (La manifestation surréaliste aurait été de ne faire suivre votre couverture-programme que de deux cents pages blanches...) Mais ce sont des embûches à travers lesquelles passe victorieusement

---

1. Cette séance s'est tenue au siège provisoire des Académies, dont le Palais est en restauration depuis 1968.

la pureté. Vos deux cents pages, elles ne développent pas un théorème. Elles évoquent, elles invoquent. Elles sont une errance à travers des poésies, tombeaux de Ravenne, Quattrocento temporel et intemporel, Baudelaire, avec en contraste et même en repoussoir — c'est bien le seul procédé dialectique que se permette le livre — un dur portrait de Valéry; elles promènent à travers un domaine hors les concepts, où peu à peu se révèle cette existence d'un au-delà des mots et des formes qu'il ne nous reste plus qu'à nommer, car vous ne la nommerez pas ou vous ne le ferez que fugitivement, et c'est la poésie. Vous n'argumentez pas qu'elle est impossible à prendre aux rets du discours et qu'elle a des vertus de passe-muraille pour fuir à travers les définitions, vous la rendez sensible dans une sphère supérieure à celle des idées. A peine quelquefois le rappel de l'axiome initial — qui tient en un mot, l'Improbable — vient-il affleurer à la surface de ces textes sur la poésie qui ne consentent à prouver la poésie qu'en étant poésie : « Rien dans ces formes claires », dites-vous à Ravenne, « qui ne malmène le vain souci de prouver. » Et encore : « J'ai voulu fonder sur des idées générales. Mais je reviens au cri de l'oiseau comme à ma pierre absolue. »

Vous nous avez donc fait croire à l'Improbable. Nous y étions bien enclins avant vous, mais votre conviction dans ce que vous nommez vous-même votre théologie négative nous a entraînés à votre suite sur la voie du déni de preuve. Cependant est-ce que par là vous nous avez délivrés — ou privés — de notre cher tourment de comprendre ou de deviner, est-ce que vous avez mis fin à cette scrutation passionnée de l'énigme poétique dont il n'est pas un poète moderne qui ne se soit mis en peine ? Le sphynx qui s'est dressé depuis un peu plus de cent ans sur la route de l'homme et qui lui demande quel est le secret de la poésie, est-ce que vous l'avez à jamais désarmé en lui répondant : « il n'y a pas de réponse » ? Est-ce qu'on pourrait se dire que grâce à vous les poètes vont désormais aller en paix, dans la paix de la foi sans inquiétude sur l'essence de leur déité, comme ils allèrent pendant tous les siècles avant celui qui vient de s'écouler — enfin est-ce qu'ils ont été guéris de prétendre à connaître en vertu de quelle raison cachée ils sont poètes parce que vous leur avez confirmé que c'est là l'inconnaissable ?

Nous dissuader de la recherche de l'absolu, c'est-à-dire du vain effort vers l'essence prouvée de la poésie, ce n'était pas votre ambition, et ç'aurait été la tentative impossible. Vous-même d'ailleurs on vous sent peut-être plus ardent encore à investiguer sur les traces de la plus évasive des subtilités depuis que vous avez parfait la persuasion que la fugitive nous échapperait toujours. C'est d'ailleurs un fait historique que l'émulation dans l'approche de l'insaisissable ne s'est emparée de tous, lecteurs, critiques, philosophes, poètes, qu'à partir de ce tournant de la pensée et de la sensibilité où il apparut peu à peu que la poésie est une existence naturelle soustraite à l'explication. A peine avons-nous eu dit : *credo quia absurdum*, ou plutôt *in absurdum*, que nous nous sommes mis universellement à construire des algèbres de l'absurde. C'est que, poètes ou autres amants de la poésie, son intussusception est notre désir d'instinct, et cet instinct refuse que ce désir soit impossible.

A ce moment où la poésie se révèle mystère, c'est-à-dire un temps après l'apparition de tels mediums qui s'appellent William Blake ou Gérard de Nerval — le temps qu'il faut pour admettre l'étrange, le temps de la maturation de l'événement insolite —, à ce moment une division s'opère entre deux notions jusqu'alors peu distinctes, celle de la poésie et celle du poème. Celle de la poésie aspiration universelle et « improbable » s'étant sublimée sans qu'on puisse en recueillir de retombée palpable à la logique, il reste au fond de la cornue l'élément concret, le poème, plus facile à connaître dans sa structure et dans sa fonction désormais que la part brumeuse qu'il comporte a été signalée et reconnue ineffable. Dès lors, pour les abstracteurs de quintessence poétique qui ont dû convenir que la formule de l'élément Poésie leur échappera toujours c'est une démarche normale de se replier sur l'étude de ce solide, le poème, l'exprimant de l'inexprimable.

Est-ce à dire qu'à propos du poème lui-même il ne nous reste plus qu'à parler technique, et que nous en sommes revenus à l'âge où les Arts poétiques ne proposaient que des classifications de genres et des recettes de composition et de versification ? Assurément non. Ce ne sont pas seulement des questions de mécanique, de métrique, de musique, d'architecture sur lesquelles on s'interroge aujourd'hui quant au vers et quant au poème.

Au-delà de cette physique, laquelle demeure scrutée tous les jours par des théoriciens en même temps qu'enrichie par les expériences d'une pratique évoluant, la recherche, cette passion qui sous son modeste nom de laborantine entraîne tous les jours à de neuves aventures notre âge magnifiquement périlleux, la recherche s'en est prise aux raisons cachées du poème en lui-même, à sa génétique, aux apports dont il se nourrit, et en sens inverse aux actions que cet organisme individualisé, car c'est bien comme tel qu'il est considéré par ces études, exerce sur le milieu humain dont il est un composant. En se transférant sur le poème, l'appétit de savoir, qui venait de se résigner à sa déception et de se résoudre à laisser voilé le mystère poétique essentiel, entreprend de produire au jour toute une réserve de catégories. C'est toute la vie interne et toute la vie sociale de l'être Poème qui sont à connaître, ce sont les conditions dans lesquelles il prend forme, la mesure où il est déterminé par le passé et par l'ambiant, celle où il participe au hasard et celle où il résulte d'une volonté créatrice, la mesure où cette création est individuelle ou collective, et encore, entre bien d'autres chapitres, les ressemblances et les différences du poème avec d'autres produits de l'énergie mentale comme la découverte scientifique.

Je n'ai pas besoin de vous le dire, Mesdames, Messieurs, je ne viens pas de vous lire là un ordre du jour que nous aurions projeté de vider aujourd'hui au cours de la séance à laquelle vous nous faites l'honneur d'assister. Notre dessein n'a rien d'aussi écrasant. Quand l'Académie a fait appel à deux poètes pour venir ici parler de poésie, elle n'a voulu, je crois, que faire entendre deux témoins à qui elle laisserait liberté de développer, sans trop penser à une méthode, quelques-unes des suggestions, des interrogations, des hypothèses qu'il n'ont pu manquer de rencontrer au long de leur pratique, active et passive, du poème et de la poésie. Et quand M. Yves Bonnefoy, en même temps qu'il nous faisait la grande joie d'accepter notre invitation, vint nous aider à fixer le sujet de notre séance en nommant comme ce point de fixation la fonction du poème, il indiquait bien qu'autour de ce sujet un environnement de réflexions libres pourrait se propager, puisqu'il envisageait de parler aussi, et plus spécialement, de la façon dont s'écrit le poème.

C'est donc sans assigner de trop précises limites au champ de nos échanges que nous engagerons la partie. Chargé d'ouvrir celle-ci, je prendrai la précaution de demander à mes confrères de l'Académie de ne pas s'inquiéter si pour ce coup d'envoi ils me voient recourir à un texte que j'ai déjà proposé à leur discussion — oh ! ce n'était pas hier : en 1956. Mon intention n'est pas, qu'ils se rassurent, de rouvrir un débat qui fut alors très nourri et qui s'était institué entre nous, comme spontanément mais non sans intrépidité, sur ces modestes questions que je citerai dans l'ordre descendant de leur improbabilité : la poésie, le poème, l'explication de la poésie, l'événement poétique.

Pierre Nothomb, deux ans auparavant, avait apporté à la table ovale de nos séances des réflexions sur la nature de la poésie qui prolongeaient celles de l'abbé Bremond, elles-mêmes alors anciennes de trente années; peu de temps après, Robert Vivier devait tirer de ces préoccupations une déduction pratique en se demandant devant nous s'il fallait et si l'on pouvait expliquer la poésie. Quelqu'un de téméraire vint continuer le dialogue par une communication qu'il intitula : « Définir la poésie ? », avec un point d'interrogation auquel il aurait voulu donner la dimension la plus capitale. Ce fut un peu comme lorsque les vents enfermés dans l'outré d'Ulysse eurent été libérés sur le pont du vaisseau. Un flot de controverses, de contestations, de contradictions et de conjectures déferla sous le haut plafond du palais pour longtemps perdu où nous tenions alors notre état, avec des rebondissements et des ressacs qui se prolongèrent jusqu'à l'année suivante par une nouvelle communication de Robert Vivier.

J'ai repris nos *Bulletins* de l'époque qui rendirent compte de cette touffue enquête. Entre les avis de tant de témoins encore présents, j'y ai retrouvé « l'inflexion des voix chères qui se sont tues », la tendre, souriante et capricante ferveur de Thomas Braun, les convictions sonores de Pierre Nothomb, la tempérée lucidité d'Henri Davignon. Et c'est ainsi que je me suis saisi à nouveau d'une hypothèse émise à peu près conjointement par deux poètes qui furent aussi deux grands analystes du phénomène poétique, Thomas Stearns Eliot et Gottfried Benn, l'hypothèse que je m'étais hasardé à développer alors devant vous, mes

chers confrères. De quoi naît le poème ? avaient dit en accord les deux prospecteurs du grand secret, l'Anglo-américain et l'Allemand. D'une volonté du poète ? Non. Et je remarque ici qu'ils avaient exclu du champ de leurs observations un cas pourtant réel, mais sans doute négligeable à leurs yeux, celui de l'auteur — je ne dirai pas du poète — qui *veut* écrire le poème par désir de gloire; ils n'entendaient parler que des poètes normaux comme tels, c'est-à-dire inglorieux. Non, le poète ne veut pas le poème, disaient presque ensemble Eliot et Benn. Il a simplement en lui — s'il n'est que le lyrique, et non pas, même partiellement, le didactique, le narratif ou le théâtral — une obscure impulsion dont il est le lieu passif et qui demande son expression par des mots. Quels mots ? Ceux qui se trouveront disponibles en lui pour le meilleur arrangement qu'il pourra trouver. « Il ne se préoccupe pas », dit textuellement Eliot, de savoir si jamais quelqu'un d'autre que lui-même l'écouterait, ou bien si jamais quelqu'un d'autre le comprendrait, à supposer qu'il l'écoute. Il est oppressé par le faix qu'il porte en lui et qu'il doit amener à naître afin d'obtenir soulagement... En d'autres termes, il s'engage dans tout ce trouble non pour communiquer avec quelqu'un, mais pour se délivrer d'un inconfort aigu; et quand les mots sont finalement arrangés... il éprouve un moment de vide, d'apaisement, d'absolution, et de quelque chose qui ressemble à l'anéantissement. Et alors il peut dire au poème : « Va ! trouve ta place dans un livre — mais ne t'attends pas que moi je m'intéresse plus longtemps à ton existence. »

Cette thèse qui fut développée par Eliot dans une longue page admirable, je ne la reprends pas ici après si longtemps pour la faire valoir astucieusement à nouveau dans une réunion cette fois non ouverte à la contradiction académique. Je ne veux qu'invoquer une des vérités possibles entre toutes celles dont les rayonnements s'entretiennent de façon diffuse pour composer la vérité improbable sur la poésie force de la nature. Si je me complais à la citer, c'est sans doute d'abord parce qu'en dehors de toute question de valeur probante elle me paraît belle : cette affirmation d'une puissance *sui generis* poussant à la naissance de la créature poétique prise comme fin seule et suffisante, n'est-ce pas la célébration de Vénus qui ouvre le *De natura*

*rerum* ? Mais aussi cette doctrine, à peine affectée d'une légère teinte de paradoxe, me paraît mériter qu'on y revienne parce qu'elle représente une rareté anecdotique : c'est la première fois peut-être que deux poètes, et deux tels poètes, furent d'accord sur un sens à donner à leur état et à leur fonction poétiques. Une aussi précise motion d'unanimité sur ce sujet dans un congrès de poètes est bien exceptionnelle, même s'il n'y a que deux congressistes... Enfin et surtout la référence à cette conjecture me paraît assez pertinente au sujet que nous traitons, parce qu'une des valeurs de la proposition est d'éclairer à la fois les deux notions, la nature de l'énergie poétique et la fonction du poème. Suivant Benn, suivant Eliot, cette fonction est donc *d'être*. Le poème n'a pas à communiquer, il n'a pas à procurer au poète la joie de la réalisation, il n'a pas nécessairement à réussir comme chose de beauté parmi les choses de beauté : ce seront là des conséquences plus ou moins heureuses de son être. Mais l'être du poème est déjà la fin suffisante.

C'est une proposition radicale, vous en conviendrez. Or j'ai appris dans une autre enceinte que la proposition la plus radicale doit avoir la priorité sur les autres pour être discutée. J'ai donc moins de scrupule, au risque de me faire taxer de doux entêtement par ceux de mes confrères de l'Académie qui se souviendront d'il y a seize ans, à choisir la proposition Eliot-Benn entre tant d'autres dans la forêt des systèmes comme le point de vue d'où nous pourrions jeter un rapide coup d'œil de visiteurs sur les perspectives ouvertes par les résultats d'expérience sur lesquels elle se fonde ou par ses corollaires spontanés.

Je voudrais d'abord me rappeler une illustration que Roger Bodart avait placée alors en marge de nos débats. Il suggérait que le poète, dans la création du poème, se sent comme le lieu d'un passage, le passage d'un élément vital qui pour aller ailleurs a besoin de lui. Mais lui, en ce moment natal, ne sait pas et ne cherche pas à savoir quel sera cet ailleurs. Ce qu'il lui faut, disait Bodart paraphrasant Eliot, c'est se libérer de son faix. « Une femme », disait-il, « n'accouche pas pour que son enfant devienne un homme illustre; elle le fait pour se délivrer d'un poids. »

Tout aussitôt d'ailleurs notre confrère observait qu'après la naissance seulement, c'est-à-dire après l'écriture, commence la



vie du poème. Ayant trouvé les mots que son germe sollicitait du fonds verbal existant chez le poète par définition de celui-ci, le poème, une fois composé jusqu'au dernier de ses termes comme l'enfant venu à terme est accompli dans tous les éléments de son être, va commencer de connaître son développement, ses dimensions et ses destins par les interprétations, les réactions et les apports de son milieu. Mais cela, disait l'auteur de la *Tapisserie de Pénélope*, c'est une autre histoire.

La richesse de l'hypothèse Eliot est d'inciter à l'excursion vers beaucoup d'autres histoires. C'est aussi d'être compatible avec des idées qui furent prononcées dès la sagesse antique sur le même phénomène, et parfois en concordance remarquable avec les voix les plus récentes. On trouve alléguée dans un des discours de Quasimodo sur la poésie une citation de Platon reprise par le poète italien à une étude du poète américain Mac Leish : « La poésie est une certaine force qui porte une chose du non-être à l'être. » Que cette chose soit le poème, comme le précisent Eliot et Benn, que le poète doive se sentir le lieu de passage de cette force, comme l'avait exprimé Roger Bodart dans notre dialogue académique, les propositions concourent et s'accordent.

Pour pousser jusqu'au cas spécial la vérification de cette compatibilité de la théorie en cause avec d'autres théories reçues, on pourrait confronter la thèse à celle du poème exercice ludique, que nous entendons souvent défendre avec beaucoup de ressources et de talent par Arsène Soreil. Dire que le poème est issu de son propre besoin d'être, qu'une force naturelle, indépendante d'une volition du poète, le pousse à l'existence, cela ne devient pas indéfendable si la fonction poétique n'est que celle d'un jeu, et bien au contraire. Le jeu aussi provient d'une impulsion interne naturelle à l'homme; comme le poème en quête de mots pour prendre forme, le jeu à l'état d'instinct demande à recevoir, des ingéniosités dont l'homme est capable, les modalités qui feront de lui une personne originale dans le large monde des créations humaines. La *saltatio* est ce premier moteur intime, le saut à la corde ou toute autre danse est l'exercice accompli que le « passage » d'un instinct à travers

la danseuse prise d'envie de danser aura doué des règles, des contraintes et des inventions qu'il faut pour faire un art.

L'art : voilà le mot lâché, le nom que semblent avoir voulu éviter aussi bien T.S. Eliot que Gottfried Benn dans ces pages où ils étudient la genèse du poème. La grandeur de leur supposition commune est d'ailleurs qu'elle s'attache à l'élément et qu'elle se refuse à considérer des notions de moyens et des notions de finalité. Leur tendance, d'une beauté sévère, est d'isoler. Isoler le poème dont le poète n'est plus le premier géniteur et qui résulte de son propre vouloir être; isoler le poète, à qui tout dessein de communication est contesté; l'isoler du lecteur et du destin de son poème. Je répéterai ces paroles d'une si grave résonance : « Il ne se préoccupe pas de savoir si jamais quelqu'un d'autre que lui-même l'écouterà, ou bien si jamais quelqu'un d'autre le comprendra, à supposer qu'il l'écoute. »

Ce qui se passerait ainsi dans le tréfonds de nous-mêmes quand s'y émeut le poème futur, qu'en dit notre introspection ? Interrogeons-nous : est-il vrai, pouvons-nous sentir, nous autres poètes, que le poète lyrique se met à parler sans qu'il lui soit besoin d'un espoir même faible ou d'une imagination même vague de communiquer avec autrui ? Pour concrétiser la question, est-ce que le poète perdu sur une île déserte avec toute certitude humaine de ne jamais en sortir (mais il est vrai que nul captif n'a jamais admis pareille certitude), est-ce que ce poète-Robinson ferait des vers ?

Robinson n'était pas poète, ce qui nous prive d'utiliser pour notre enquête l'expérience de son aventure. Daniel Defoe l'était; on en trouverait le signe rien que dans la manière dont il enchantait la durée, prolongeant sans raison romanesque le séjour dans l'île jusqu'à dix-huit années comme s'il ne pouvait se décider à quitter sa prouesse de raconter un temps hors du monde. Mais il a eu soin de ne rien départir à son personnage d'un don qui l'aurait rendu suspect à sa rigoriste Angleterre. La nostalgie du pays natal et de l'enfance, les belles visiteuses des ermites que sont les tentations, ces émois bons conducteurs de la poésie vers le poème ne trouvent aucun écho dans la relation par le naufragé de ses travaux beaucoup plus que de ses jours. Les

sensualités mentales que développe l'ascèse sont absentes de ce livre. Et dans la carrière que fera celui-ci à travers deux siècles de traductions, d'imitations et d'adaptations il faudra attendre Bunuel pour que le corps de Vendredi, jusqu'alors d'un noir honnête « à peine teinté d'olive » suivant la brève indication du texte, gagne une insidieuse couleur de prune sombre que saint Antoine avait peut-être vue à l'un de ses plus dangereux démons.

Or, ces fantasmes du désir, et les hantises du regret, le solitaire éleveur de chèvres et constructeur de barque aurait-il pu les taire s'il avait été de la catégorie humaine qui est faite pour fournir des mots à pareils troubles ? Un Robinson poète aurait-il usé à écrire des vers au dos des portulans trouvés dans la cabine de l'épave la provision qu'il en avait aussi sauvée, et, cette provision une fois épuisée, le besoin de fixer ses poèmes l'aurait-il fait finalement réussir dans sa tentative, une des rares où il échoua, de se fabriquer cette encre, notre vice ?

Notre réponse réflexe est oui. Oui, le poète physiquement seul, absolument seul, écrirait des vers, ou bien ce qui lui semblerait mieux convenir que des vers pour donner forme fixée à la poésie. N'y a-t-il pas la loi de la pierre écrite, cher Yves Bonnefoy, de la pierre qui doit s'écrire ? Où va cette écriture, à qui elle parlera, je crois vrai qu'au moment où se forme le poème le poète lyrique n'en sait rien et ne s'en soucie pas. Est-ce à dire qu'il n'est pas conscient des effets que le poème produira une fois accompli ?

Ici intervient le dédoublement dans le temps entre le pur et l'impur, entre le poète créateur qui sans se préoccuper d'un prochain ou d'une postérité ou d'un résultat aura mis en paroles l'obscur besoin de poème dont il est le « lieu de passage », et l'aura ainsi organisé pour la durée, et le poète spectateur qui considère et suppute les conséquences de son poème séparé de lui par la naissance écrite, et peut-être, étant homme engagé dans le siècle, ne saura pas toujours se placer au-dessus des vanités humaines dont peuvent quelquefois se voir décorés l'œuvre poétique et son auteur. Le poète, si on le prend à ce stade second où il juge ce qui résulte dans le monde extérieur d'un phénomène à l'origine duquel sa volonté n'aurait

donc pas eu de part, retiendra sans doute essentiellement que du fait du poème quelque chose dans le monde aura été changé.

Et cette chose elle-même aura d'abord été les mots, ces mots qui d'avoir passé par les magies de l'opération poétique en seront devenus autres et seront remis modifiés pour toujours dans la circulation du lexique quotidien. « Je laisse les mots plus riches que je ne les ai trouvés », dit le poète archétype que fait parler Roger Caillois dans son *Art poétique*. Mais ce n'est pas seulement le langage qui sort anobli et enrichi de sens nouveaux d'avoir servi le pouvoir poétique. C'est toute la mémoire, toute la sensation, toute la connaissance humaines qui peuvent recenser dans leur sphère respective une réalité nouvelle chaque fois que se lève un poème qui ait un plausible degré d'existence. Un tel poème sauve chaque fois de la mort quelque chose d'humain, instant ou visage. Qui fut M. René Dalize ? Un jeune homme distingué, bon élève au collège, agréable amateur d'érudition et de poésie, à qui l'on doit quelques publications dans des revues d'avant-garde; autant dire un passant presque comme les autres. Il est vrai qu'il a été tué au front du côté de la ferme de Cogne-le-Vent, mais ils furent en France quinze cent mille pareils morts, et si parmi les plus beaux noms leur nom est le plus beau aucun Hugo n'aurait pu empêcher « l'oubli, nuit sombre » de s'étendre sur chacun de ceux qui font cette foule en elle-même immortelle. Seulement René Dalize fut nommé plus d'une fois par le poète qui plus que nul autre sut exercer le prestige de sauver par la nomination, et le plus ancien des camarades de Guillaume Apollinaire vit à jamais dans notre univers, — Dalize

*Dont le nom se mélancolise  
Comme des pas dans une église.*

Mesdames, Messieurs, j'ai déjà beaucoup demandé à votre patience. Si je puis pourtant vous soumettre quelques dernières réflexions, non pas pour conclure, car des prospections, spéculations et introspections sur le fait poétique ne sont jamais closes, mais pour finir, je voudrais les attacher à cette idée qui est une vieille idée romantique et que nous avons retrouvée dans les

conclusions de deux très modernes analystes de la poésie, l'idée de la solitude du poète. Selon ces vues, le poète, observé dans l'élaboration du poème, apparaît donc comme isolé du monde extérieur, n'attendant de lui ni audience ni intelligence. Cette condition peut sembler dure à ceux, et ils sont nombreux depuis l'Écclésiaste, pour qui l'isolation signifie la désolation. Ce n'est pas seulement pour terminer ce discours sur une note moins attristante pour ceux-là que je voudrais me demander enfin avec vous si la fonction poétique est bien aussi nécessairement, totalement, privativement individuelle qu'elle nous est représentée; c'est aussi parce que je ne suis pas sûr qu'on ne puisse pas apercevoir les signes actuels d'une évolution de cet acte humain dans le sens d'une création plus collective.

Nous savions bien que si le poète est seul dans sa gésine du poème, sans besoin ni espérance ni considération d'un succès ou d'un écho de ce poème, il n'en est pas moins constant que sa fonction d'auteur est de former, de nourrir d'éléments pris au grand fonds commun des mots qui lui sont disponibles le poème dont nous admettons par hypothèse qu'il commence comme un germe autogène. Ce fonds commun du lexique, de longues générations y ont déposé leurs apports; c'est le trésor héréditaire non seulement du verbe, mais aussi des ressources d'arranger ce verbe jusqu'à lui faire atteindre à cette suprême vertu de l'ornement qu'Yves Bonnefoy encore a montrée triomphante de la mort. Il y a là évidemment œuvre collective; si l'on conçoit que le poète soit coupé de l'avenir de son poème, qu'il n'ait pas à en savoir ni ne le veuille, il ne peut, même s'il le voulait, et il est arrivé notamment en ces temps-ci qu'il l'ait voulu, se couper du passé et renoncer à l'héritage des connaissances verbales. Première collectivité donc, communauté avec l'ascendance, dans le sens vertical qui est celui de l'échelle des âges historiques. Y a-t-il, pourra-t-il y avoir demain une communauté de travail poétique sur le plan horizontal du présent, c'est-à-dire avec les praticiens et les usagers contemporains de la poésie et du langage ?

Ces contemporains, comment le poète les ignorerait-il ? Il a beau — et cette expérience aussi a été faite, et dans d'autres arts aussi que celui du poème — se boucher les yeux et les oreilles;

soit par accueil, soit par réaction au milieu ambiant le poème ne pourra pas ne pas participer de celui-ci. Pour passer du vide à la forme et devenir durable le poème disposera de l'immense création quotidienne en mots de la rue ou en rimes neuves aussi naturellement que de l'immense réserve accumulée par des siècles de langage et d'art poétique. Ce solitaire qu'est le poète reçoit donc toutefois l'apport de la collaboration humaine la plus universelle qui soit, venue du haut du passé et de tout le cercle du présent.

On ajoutera peut-être que l'âge où la poésie française est entrée après le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et à partir duquel elle cesse de compter toujours sur la compréhension pour espérer de plus en plus en la connivence, c'est l'âge d'une autre collaboration collective, celle-ci nouvelle, la collaboration du poète et de son prochain, qui doit de plus en plus se faire poète lui-même pour avoir accès au sens profond du poème. De plus en plus le lecteur coopère à la poésie. « Nous acceptons de ne pas comprendre à demi-images », dit Alain Bosquet à propos du poète auprès de qui j'ai la fierté de me trouver à cette table; cela veut que le vide des moitiés d'images exprès manquantes appelle chez le lecteur une imagination de la poésie possible qui n'est plus enfermée entre les limites obligatoires de la donnée écrite, mais qui s'agrandit infiniment dans le loisible.

On pourrait relever d'autres indices plus pratiques d'une tendance qu'aurait la poésie moderne à s'admettre collective. Si les jeux surréalistes du genre cadavre exquis n'ont jamais voulu se faire passer pour un travail d'atelier, il y a plus d'approche en ce sens dans ces expériences récentes où la traduction littérale d'un poème est fournie à un poète qui ne connaît pas la langue originale du texte et qui recrée le poème dans sa propre langue d'après le littéral. Sans que j'aie cru à la vertu poétique du procédé, celui-ci m'a toujours séduit par cette aspiration qu'il dénote d'associer des poètes de langue différente dans une construction poétique; aspiration naïve sans doute aujourd'hui, peut-être demain réalisable sous quelque autre forme. L'expression poétique est encore entourée de frontières qu'on peut abolir. Celle de la langue en est une, encore que nous nous soyons mis à tenter plus d'une façon de la rendre poreuse. Celle que

longtemps nous avons cru voir entre elle et la science est déjà bien amenuisée.

Il existe aux confins de Menton une grande maison à flanc de colline. Si vous allez jusqu'au fond du jardin et que vous étendiez le bras par-dessus la haie, votre main est en Italie. La demeure fut celle d'un président de la République qui l'a léguée à la ville de Menton, laquelle y favorise des réunions de poètes dont furent tour à tour plusieurs d'entre nous. Les plus marquants des propos qui me sont restés de ces entretiens ne nous furent pas tenus par un poète connu comme tel, mais par un éminent physicien, que sa haute spécialisation scientifique n'empêche pas de peindre avec tempérament et maîtrise et de vouer à la poésie un culte actif. Dans tout le dialogue que nous eûmes un soir à quelques-uns devant la mer il ne cessa de rapprocher science et poésie. Un pas est fait dans ce rapprochement, disait-il, depuis que les savants, sachant qu'ils savent peu, aiment mieux s'appeler des chercheurs; est-ce que le nom ne pourrait pas convenir aussi aux poètes ? Prendre le même nom, c'est déclarer sa parenté... Ne sommes-nous pas les uns et les autres, disait-il en souriant lui-même de la part large qu'il faisait ainsi à nos techniques, des fabricants d'appareils de mesure ? Mais il déclarait avec beaucoup de conviction qu'il plaçait le poète au-dessus du scientifique parce que le poète accomplit le poème et en fait un objet définitif, alors que dans le domaine de la science toute découverte, toute hypothèse est vouée au dépassement et ne peut ambitionner que de servir d'échelon pour atteindre à l'hypothèse du lendemain. Sur quoi nous ne manquions pas de nous récrier que là nous apparaissait au contraire la grandeur de la recherche scientifique : dans cette abnégation. Car elle a renoncé, depuis après Pasteur peut-être, à l'illusion des systèmes définitifs. Elle décline la gloire de prétendre à créer pour toujours ou même pour quelque temps; elle ne veut qu'avancer pour préparer une autre avance qui sera très probablement celle d'un autre. Et nous en venions à cette différence, où nous voyions une infériorité humaine du poète, entre ce poète dont au total on peut encore dire aujourd'hui qu'il travaille seul et le chercheur scientifique qui ne peut œuvrer que par et pour la solidarité dans la

recherche, entre le poème qui est sa propre fin statique et la découverte qui ne tend qu'à faire progresser d'un pas le front continu de la recherche commune et à se faire ainsi dépasser elle-même à peine formulée. Cette émulation à rebours, chacun voulant priser l'autre plus haut, se prolongeait tard devant la Méditerranée à nos pieds. Et je veux me rappeler, en terminant, la quasi-confiance, comme d'un signe secret de la fraternité de nos conditions, que nous fit enfin le professeur Leprince-Ringuet, car c'est à lui que nous avons dû ces instants : c'est qu'il y aurait certaines des plus hautes lois de la mathématique qui échappent à la démonstration. On ne les comprend pas, prononçait-il : on s'y habitue. Et, en souriant dans l'ombre, il proférait cette interrogation : « Mallarmé ? »

L'accord culturel entre la poésie et la science : ne croyez-vous pas, Monsieur le Ministre, qu'il y aurait là quelque chose à faire ?



**Discours de M. Yves BONNEFOY**

Mesdames et messieurs, quelques-uns d'entre vous m'ont donc posé une question qui est certes de celles qui me préoccupent le plus. Mais elle est aussi fort difficile. Et puisque Marcel Thiry, de toute sa grande autorité, veut bien me créditer de peu de goût pour les preuves, du moins quand il s'agit de comprendre la poésie, je crois qu'il faut, essayant aujourd'hui de mettre quelque empirisme en pratique, que je me borne à un témoignage, avec tout de même un recours à certaines notions qui me sont trop familières pour que je puisse me priver d'elles, et une ou deux hypothèses. En celles-ci je m'abuserai, vraisemblablement, mais peu importe, me semble-t-il. Du moment que je parlerai de faits qui ont eu lieu, de sentiments que j'ai éprouvés, d'espoirs que j'ai cru pouvoir, effectivement, associer à l'acte d'écrire, en bref, d'une expérience tangible, peut-être quelque parcelle de vérité pourra-t-elle être recueillie, pour une synthèse à venir, par ces observateurs parmi vous qui ont eu d'ailleurs la sagesse de suggérer que l'on réfléchisse, concrètement, à la fonction du poème plutôt qu'avec abstraction, angéliquement, à une définition de la poésie.

Ceci dit, une autre raison que de méthode me paraît justifier, en ce moment-ci de l'histoire, que l'on demande à qui écrit des poèmes un témoignage sur soi plutôt qu'une pensée théorique. Et c'est que le lieu mental où il faudra bien qu'il se porte, pour procéder à l'observation, cette conscience de soi nécessairement troublée de points de vue subjectifs, hantée d'un sentiment d'intériorité malaisément renonçable, est très précisément dénoncée comme une illusion, sans relation substantielle avec l'invention poétique, par nombre de ceux qui ont étudié, depuis quelque vingt ans, la loi de formation du poème. « Vous croyez être une présence au sein de votre œuvre, nous disent ceux-là, et parler, du plus profond de vous-même, à un lecteur qui serait lui aussi une présence, un interlocuteur en somme, l'autre du rapport existentiel — quelle naïveté, ou quelle imposture ! Evoquez-

vous un homme, une pierre, un arbre, ou même tel être bien précis, tel fait de la société ou de la culture connus de tous, et voici qu'aussitôt ces références sont prises dans la continuité de l'écrit, modifiées par les apports du contexte, suspendues par son devenir —, et donc arrachées à toute authenticité d'échange au niveau du simple et dans l'instant. L'écrit transpose l'intention, défait la voix transitive. Et dans ce mouvement qui revient sur soi, dans ces phrases qui savent tout de celles qui précèdent et qui suivent, ce qui paraît, brûlante d'éclairs, brillante de constellations lointaines, et muette malgré des cris, des appels, des répétitions obsédantes à mille niveaux de la profondeur, ce n'est que l'infinie relation de mots entre eux, variante, qui l'enrichit, de notre langue commune. » Vous le savez : c'est une révolution qui a eu lieu. « On a touché au vers », annonça une fois Mallarmé, choqué, séduit aussi, conscient de l'importance d'un événement qui mettait fin (Nietzsche écrivait alors : Dieu est mort) au règne millénaire des formes fixes. On a touché à la parole, pourrions-nous dire au moment où semble s'achever un grand travail de reconversion, on a rompu le lien, ou dissipé l'illusion de lien, entre le moi désirant, tourné vers l'autre en son moment bref, soucieux de sa destinée, et ce dire de poésie qui semblait n'exister que pour faire entendre sa voix... Il est dur d'avoir à vivre, ou survivre, dans le soupçon de ses élans les plus simples. Mais a-t-on vraiment dégagé la loi de la création littéraire ? Il est temps d'aller voir au fond contesté de soi si la naïveté se renonce ou si l'illusion s'obstine.

Ou même, hypothèse qu'on ne fait guère, mais qu'il ne faut pas rejeter a priori, si la rigueur, et sincérité, de la nouvelle pensée, mais aussi bien ce qui s'obstine en nous à lui dire non, — si ce conflit, cette guerre de religions où l'on sent des deux côtés la fureur de qui sait, mais ne peut se faire entendre, ne signifie pas simplement qu'il y a deux modalités profondément dissemblables, en intention mais aussi en fait, dans ce qu'on appelle la poésie : cette notion ne recouvrant pas, disons, ici plus vaste et là plus étroite, le champ de celle de l'écriture. — Quelles contradictions, de fait, quelles incompréhensions, voire quels mépris réciproques, n'aperçoit-on pas dès qu'on interroge l'histoire d'œuvres qu'unit pourtant la pratique des rimes et du rythme.

Voici le vers selon Mallarmé :

*De scintillations sitôt le septuor,*

abréviation incantatoire de l'univers, imagine-t-il, forme où ne paraissent que des essences, où l'ardeur même des corps, pensez au *Faune*, est comme transie par le tressaillement des espèces intelligibles; et là-bas, loin au dehors du cercle étroit de sa lampe, ces exclamations passionnées, ces aveux obscurs, de Villon, de Baudelaire, de Rimbaud, traces qu'on dirait bien d'existence, de temps vécu. Excarnation et incarnation... Bien sûr, je n'oublie pas qu'il y a dans le vers du *Sonnet en yx* que je citais à l'instant deux admirables diérèses qui semblent dessiner dans la volonté d'atteindre à la forme la faille d'une émotion que trahit plus encore dans *Hérodiade*

*Où, c'est pour moi, pour moi que je fleuris déserte,*

cette vocation à l'intemporel qui ressemble si fort à une exclamation de douleur. Haïr le temps, où le hasard occulte la notion pure, se vouloir « parfaitement mort » pour que la langue absolue advienne, ce n'est certes pas faire assez pour que la conscience ordinaire se renonce, l'abolition de l'exister est un exister encore. Tout de même, revenons attentivement à l'instant où le Je se risque dans l'écriture, et demandons-nous s'il est un point de l'esprit où peuvent se concilier des pratiques aussi diverses.

## II

En fait, si j'ai évoqué d'emblée ceux qui dénoncent dans le poème ce qu'on pourrait appeler *l'effet de présence*, simple mirage, c'est que leur pensée m'obsède, et depuis longtemps, au point que je dois la tenir pour mon point de départ, mon origine, aussi bien à l'époque où je me suis mis à écrire de façon tant soit peu sérieuse (en 1946, à peu près, avec un *Anti-Platon*, accusation de l'Intelligible) que jour après jour depuis, dans les recommencements de l'écriture.

Je sais, d'expérience dûment et bien des fois vérifiée, que le poème achevé — j'insiste sur ce mot — a le caractère d'une forme, qui a son autonomie, et non seulement par rapport à beaucoup d'intentions qu'elle méconnaît chez les autres hommes,

mais même par rapport à moi, qui ai décidé de chacun des mots. Suis-je « présent » dans le livre que je publie ? C'est en tout cas au prix d'une reconstruction par quoi, si j'acceptais ensuite de m'y réduire, je cesserais de pouvoir vivre dans le temps et le lieu où autrui advient, où je dois faire des choix et décider de ce que sera mon destin. Car plus profondément, plus « intérieurement » semble-t-il, ai-je travaillé à faire l'écrit à ma ressemblance, plus j'ai laissé passer en lui d'éléments surdéterminés par l'inconscient, par exemple, si bien que ce que j'ai cru y décider pour mon avenir, y comprendre de mon passé, y promettre à autrui, parfois même, est comme joué, et repris, par un désir qui s'enferme dans une réalisation symbolique, c'est-à-dire dans une image. Quel faux-semblant, de ce point de vue, qu'un livre ! Tout semble y être impliqué, directement ou par allusion, mais de chaque chose qui fut présente, et d'aussi près que ce soit, à qui l'écrivit, il n'y reste pourtant que la dépouille, que des besoins divers, les uns de l'inconscient de l'auteur les autres de l'infrastructure sociale ou errants au sein du langage, laissent après leur « bond sourd », leur partage du sang et de la chair, leur sommeil enfin côte à côte dans un étrange paysage, qui est de l'esprit plus que de la terre. La parole étant un échange, une recherche à plusieurs, un devenir de la conscience commune, — certes le poème, le poème achevé, ne parle pas, il *est*, d'abord, et cela pour divertir le lecteur des frustrations de sa vie par le tableau, violent toujours en dépit souvent des apparences riantes, d'un acte qui enfin a pu s'accomplir sans rencontrer de limites, d'une faim calmée, d'un apaisement pour un instant du conflit de la parole licite et des forces qu'elle censure... Voilà ce que j'ai compris, ou me reprends toujours à penser, et si mes premières lectures, du romantisme aux sentiments altruistes ou du classicisme aux transparences apparemment maîtrisées, m'avaient peu aidé à l'entendre, la poétique surréaliste, qui fut mon lieu de maturation aux problématiques modernes, quand j'eus un peu plus de vingt ans, ne pouvait pas ne pas m'y conduire. Car elle renonçait à cette raison qui est nécessaire dans le dialogue. Elle s'ouvrait à la primauté du désir. Et elle révélait ainsi quels mouvements semblables avaient plus secrètement animé, et subjugué, d'autres œuvres.

Mais j'étais aussi, dans ces années-là, lecteur de Kierkegaard, de Chestov, qui m'enseignaient la valeur, fondatrice, du rapport qui oriente le moi vers l'autre, dans l'ouvert, le risqué du temps vécu, où le destin se décide; et si la poésie, ce doit être l'écriture à la fois vaste et fermée que je viens de dire, eh bien je n'étais pas sans réserve à l'égard de la poésie. Je me disais, à peu près : si le poème est ainsi la réalisation d'un désir, celui-ci demeure donc à son niveau de désir, dans l'égoïsme, — et le désir n'a-t-il pas pourtant une fonction plus haute, en puissance, à en juger par les aspirations mêmes dont certains poèmes témoignent, qui sont en fait les plus beaux ? Je me disais encore : si le poème est ainsi un rêve, ses *significations* vont certes se révéler fort nombreuses, comme dans les analyses de Freud, mais son *sens*, lui, est simple, trop simple, ce n'est que l'assouvissement d'une faim, avec, au mieux, la conscience sourde d'un manque, celui du dépassement que j'entrevois. Quelle duperie que cette satisfaction furtive, et la poétique qui cherche à la justifier ! Elles semblent nous délivrer du temps, où erre le désir privé d'objet, elles semblent créer un ordre où lui qui se perdait dans l'énigme des situations de hasard, se ressaisit avec son objet dans une unité qui ressemble à un absolu, — mais du point de vue même de ces franchissements apparents, qu'apportent-elles ? Le désir ne va pas sans quelque chose en lui de particulier à qui l'éprouve, il est dans son occurrence au moins, dans sa vision de l'objet, du hasard encore : et ces phrases par quoi un poète se voue à lui, ce n'est donc que ce hasard premier fossilisé plutôt qu'aboli, réifié mais d'autant plus triomphant, — où est alors l'absolu que promettait le poème ? Qui s'enferme dans la recherche des satisfactions symboliques fait pacte avec le passé, qui n'est qu'une ombre. Aussi riche soit-il, aussi infini, dans sa lecture, et son usage, des apparences, cet homme n'est pas, il ne devient pas, le démon s'est joué de lui, — ne faut-il pas s'éloigner de ces fêtes, de ces triomphes, de ces nouvelles fleurs, de ces nouveaux astres, comme Rimbaud, pour retrouver la parole de tous les jours ? Et si pour quelque raison on est empêché de le faire, ne doit-on pas au moins comprendre avec Valéry la naïveté des rêveries des poètes, et s'élever, dans ce monde de figures et donc de formes, à l'idée de la forme pure,

que l'on pratique pour elle-même, ayant tué, comme Monsieur Teste, la marionnette ? Une poésie qui ne dirait, ironiquement, tristement, que son essence formelle, pourquoi pas, si la face de l'être nous est voilée par l'opération de la poésie ? Valéry, certes, était lucide. Mais il avait tort d'autant plus. On ne doit jamais abandonner tout espoir.

### III

Et quant à moi, je gardais espoir tout de même, car si je me méfiais ainsi de la mécanique des œuvres, j'aimais nombre de poèmes, j'y entendais, avec émotion, des accents de certitude. Et un événement aussi avait lieu, et se répétait, dont l'ambiguïté, difficile à interpréter, atténuait l'impression d'impasse. Ce fait, que je veux placer au centre de ma relation d'aujourd'hui, car sans lui je n'aurais pas su, à la longue, comment écrire, c'était, comment dire, une dissociation, et soudaine, mais affectée d'une valeur positive. J'écrivais — j'entends, depuis des semaines, des mois —, je voyais prendre forme une économie des mots, je coordonnais des images, j'étais le moi second qui se cherche et se trouve dans cette élaboration d'une langue, — mais brusquement quelque chose de noir, de plombé, s'amassait dans cette clarté relative, et quelque mots nouveaux s'imposaient à moi, qui déchiraient, semblait-il, le parti premier d'écriture. En fait, il s'agissait, il s'agit toujours (car ces moments de rupture me sont encore habituels) d'associations obscures, par métaphore ou métonymie (l'idée d'un sifflement, du changement de hauteur d'un son, associé à l'insistance du mot feuillage, par exemple), ou d'énonciations presque brutales de faits (l'annonce qu'un chien était mort « hier », quand je ne savais rien d'aucun chien — je cite deux cas précis de ma récente expérience). Une telle effraction, suivie d'une restructuration tout aussi prompte, a causé le premier poème qui ait gardé sens à mes yeux (je l'ai cité tout à l'heure) et quelques saisons plus tard, ouvrant les voies au seuil du premier ouvrage que j'aie pu achever d'écrire, ce fut comme si d'emblée elle s'en faisait le sujet aussi, à travers la mort et le retour à la vie de l'être sans définition, sans contenu prévisible, qui me contraignait à l'entendre mais sans que je

puisse le décrire. Les moments décisifs de ce livre furent tous le produit, d'ailleurs, non d'un développement, mais d'une rupture. Mon travail était de comprendre ce que ces fractures subites signifiaient. J'eus l'impression que je maintenais quelque chose d'ouvert, de troué, dans la substance verbale. Et c'est au point que je décidai alors de faire de cette sorte d'écoute une méthode. Dans cet esprit, je ne cherche pas, au début, à dire, ayant au contraire une langue (celle du livre antérieur) à oublier, sacrifier. Et vient un moment où les mots surgissent, ébauchant le réseau dont il me faudra emplir les espaces, comprendre le vouloir, élaguer le sens. Un jour la langue nouvelle est là, avec sa logique. Mais je sais aussi que jamais je ne pourrai la parler, passé ce temps de la formation, l'avenir étant au silence, pour l'écoute nouvelle de l'imprévu. Vraiment, cette discontinuité de l'approche semble ma loi. Et elle cause en retour l'échec constant de projets que je fais encore parfois, en poésie ou à ses confins. Il y a deux étés, par exemple, j'avais écrit tout un petit livre, plutôt alors un essai, et j'allais l'envoyer à l'éditeur, je lui annonçai même qu'il allait le recevoir avant peu de jours, il ne me restait qu'à le dactylographier. Et je m'assis devant la machine, mais un mot me déplut à la seconde phrase, je le changeai. Hélas, toute la troisième était du coup à refaire; et de proche en proche, et si large bientôt que beaucoup du premier texte se dissipa, zigzagua l'éclair d'une déchirure, au sein de quoi j'aperçus les linéaments de l'écriture nouvelle, non conceptuelle cette fois. Toujours je suis en train de détruire. Et peu m'importe si quelque bien, à ma mesure, s'y perd, puisque c'est donc sous le signe, je vous l'ai dit, d'un espoir.

Mais pourquoi, un espoir ? En quoi ce surgissement répondrait-il aux besoins que j'ai évoqués tout à l'heure ? Il ne serait que naturel, je le crains, de penser que ces récurrences de ruptures, ce n'est absolument pas la désagrégation d'une langue acquise, c'est sa consolidation, au contraire : la loi profonde agissant sur la surface, et une formulation insuffisamment motivée ne se déchirant, par une métamorphose inhérente à toute écriture, que pour laisser place à une structure consubstantielle pour lors à la forme active du tout, celle qui d'œuvre en œuvre construit l'auteur — et l'empiege. De fait, j'éprouve aussi bien,

et comme complémentaire à ces impressions de rupture, un sentiment de continuité, à travers le temps. Ce qui se dissipe ressemblerait ainsi aux rêves du sommeil léger, incertains, hésitants, vagues exercices jusqu'au moment où prend le rêve profond. Un seul travail secret, qui s'approprie les nouveautés de mon existence plus qu'il ne vient s'y défaire. Une écriture *requisite*, une parole étouffée. Et devant ces évidences, n'ai-je pas à achever de perdre mes illusions, et soit accepter l'acte d'écrire, soit le dénoncer et y renoncer ? Pourquoi s'obstiner à demander l'impossible ?

### III

Mais je constate aussi qu'une langue, tout de même, a été mise en question, et détruite.

Ce premier poème, en effet, ce texte qui a été déchiré, il n'eût tenu qu'à moi qu'il demeure, dans ses options spécifiques, et l'on y aurait cherché alors, et trouvé, les composantes de l'être certes mythique mais — nous dit la critique formaliste — seul important, qu'il m'aurait fait devenir. Or, le voici dissipé, comme une nuée dans le ciel. Pour être du sommeil léger et de peu de suite, un rêve n'en est-il pas moins un rêve ? Et en retour est-on jamais assuré d'avoir eu accès au niveau ultime — certaines suites de rêves, d'allure initiatique, donnant à penser parfois qu'il peut y avoir dans la production onirique expérience et maturation ? — N'a-t-on pas fait quelques erreurs, récemment ? N'a-t-on pas confondu le texte d'un livre — qui est bien une langue, un univers, avec ses lois, son dire plus nombreux que le contenu explicite, son moi mythique en lieu et place de la présence — et l'*écriture possible* d'une personne, groupe de transformation combien plus vaste à son tour que les partis définis, et occasionnels, par quoi se décident les livres ? Naïveté, que de croire à la permanence d'une parole personnelle dans l'écriture ? Naïveté tout autant (le mot est dangereux, qui a-t-il jamais épargné ?) de croire que le texte, bien qu'il ait prospéré introublé à travers nombre de destinées littéraires, puisse être en soi la réalité dernière, et même du point de vue des éléments signifiants qui semblent n'exister que dans sa substance. C'est



vrai, les thèmes récurrents, les figures, les anagrammes peut-être, forment un tout, où se structure une signification. Mais ne s'y marque-t-il pas en creux, comme dans un monde mal dessiné par quelque mauvais démiurge, et passionnément refusé par une âme qui y étouffe, l'attraction de réalités de l'extérieur, inconnues ? Voici les étoiles fixes, les septuors de scintillations, mais voici encore, là-bas, cette vague phosphorescence, lueur de galaxies qui sont autant d'autres mondes, — et n'est-ce pas la façon dont une page se porte, comme disait Valéry, à la puissance du ciel nocturne : qu'elle ressente aussi dans ses mots les plus lourds et proches l'effet, bien que souvent peu marqué, d'autres champs de gravitation ? Sous la lettre du « texte » sont opprimés, mais peuvent surgir, des possibles; et ce sont encore, et toujours en nous, des univers que notre main écrivante, démiurge de nouvelles fois, pourrait décider de produire, ce sont des variantes du moi, des alternatives à celui qu'actualise le travail fait, dans la relativité infinie de ces constructions mythiques, mais de hasard, — et dans la perspective, qui sait, d'une hiérarchie, où certains possibles, haut situés dans leur étrange lumière, seraient plus proches du dieu caché. Le moi qu'a formé un livre n'est qu'un parmi d'autres, qu'on pourra vouloir et défaire à leur tour, nuées eux-mêmes, aussitôt qu'une aspiration s'éveille en nous. Et quant à celle-ci... Nous parlons déjà de visions du monde qui sont autant de nuées. N'est-ce pas la preuve d'un autre souci, chez qui écrit, que celui de l'imaginaire ?

D'où aussi bien, mesdames et messieurs, cet espoir que vous déciderez sans doute une rêverie, mais dont je puis bien parler aujourd'hui puisqu'il s'inscrit comme un fait dans un cas défini, le mien, de pratique du poème. Ne peut-on, de niveaux en niveaux dans ces surgissements qui révèlent, qui sait, quelque chose de neuf en nous, et un fond au-delà de l'intention littéraire, — descendre, pour dissiper à mesure les empiègements de l'âme viatrice ? Et jusqu'à renverser enfin quelque pierre, sur un sépulcre, ou un seuil ?

Car, signe d'un moyen dont nous disposons, il y a aussi qu'en se dissipant la nuée première a laissé comme une trace, qui permet un acte d'esprit. Le parti d'écriture renoncé, mais déjà

structuré, c'était un rêve. Il s'est défait d'être vainement attaché à telle particularité de ma conscience, à tel hasard, maintenu en moi par quelque désir second où un plus essentiel s'égarait. Mais je puis donc étudier, maintenant qu'il se déchire à mes yeux, le contenu de ce rêve. La transgression qui l'a emporté m'a assuré par rapport à lui un recul, et le pouvoir d'observer... Me revient alors à l'esprit la scène fameuse, une des grandes récurrences de mon souci, où Perceval, au château du Roi Pêcheur, qui est assis près de lui, infirme, voit passer et repasser plusieurs fois le cortège du Graal, objets et figures fantastiques. Perceval s'étonne, en son for intérieur, mais il n'interroge pas son hôte. Et il paiera le prix de cette incuriosité en se réveillant au matin dans un château devenu désert, qu'il doit quitter pour une campagne où la vie est paralysée, où les eaux ne coulent plus, où la mort triomphe, où son chemin s'éloigne sans but visible. Ce château, qu'il lui faudra retrouver mais après des années d'errance, n'est-ce pas l'âme, où nos rêves emploient, et vicent peut-être, nos mots ? Et Perceval, n'est-ce pas la présence humaine qui s'aliène, mais moins parce qu'elle rêve que parce qu'elle ne cherche pas à savoir ce que signifie le rêve, — en l'occurrence, avec ce cortège, sous un dehors fantastique, une mémoire de l'être, malgré tout, et la promesse d'un bien ? Arrivé là, je constate que Chrétien de Troyes, avec son habituelle réserve, signe déjà de sagesse, fournit encore une indication. Perceval, trop jeune, ou trop ardent à rêver d'un monde de tournois et de fêtes, autre château de l'âme mais un mirage, ne s'enquiert pas de quoi le roi souffre, étend son incuriosité à la misère d'autrui, ne sait pas éprouver la compassion... Et si la charité était une clef, comme le pressent Rimbaud, une clef en poésie, et d'abord celle du rêve ?

Voilà, me semble-t-il, qui a quelque sens. Qu'est-ce que le rêve, en effet, ce désir qui trouve de quoi simuler l'assouvissement, qui *joue*, en somme, sur la scène de l'écriture, sinon le déni de tout ce qui viendrait menacer cette solitude ? Dans l'essence du rêve, il y a l'abolition d'autrui, cette recherche autre et cette liberté dangereuse. Le rêve a l'infini d'une liberté fictive non pour objet mais pour condition. Et si avec un peu de psychologie et de pratique du symbolisme on peut en forcer la signifi-

cation particulière, limitée par son objet même, par contre, pour en pénétrer le sens, c'est-à-dire savoir ce qu'il perd d'une liberté plus vraie, et s'il souffre de le perdre, et comment donc il se tend vers un au-delà de soi, il faut la conscience prise d'autrui, et du lieu en quoi il advient, le temps où l'on naît et meurt, la finitude. De la trace que laisse en moi le texte que j'ai refusé de poursuivre, une intimation me vient donc, de toute façon, déjà, qui n'est pas de recommencer à écrire, sur de nouvelles bases métaphoriques, mais de quitter l'écriture, pour pratiquer, hors texte, les situations de la vie : un dehors où se reforme, en somme, la dimension d'expérience et de vérité qui manquent aux langues, quand elles s'enchantent de soi. Qu'on n'« abolisse » plus le hasard, comme les mots le permettent, mais qu'on l'assume, au contraire, et la présence d'autrui, à quoi l'on sacrifie l'infini, et notre présence à nous-même, conséquente, vont nous ouvrir un possible. Des événements, ceux qui ponctuent le destin, vont se détacher, signifiants, du champ des apparences muettes. Certains mots — le pain et le vin, la maison, et même l'orage ou la pierre — vont semblablement, mots de communion, mots du sens, se dégager de la trame des concepts. Et un lieu va se faire, de ces assomptions et de ces symboles, qui, bien que rien, certes, dans sa substance dernière, sera notre forme d'homme accomplie, et donc l'unité en acte et l'avènement de l'être, en son absolu. L'incarnation, ce dehors du rêve, est un bien proche. Présence, oui, et cette fois plénière autant qu'immanente, et avec même des mots à sa disposition, on le voit, mots quotidiens, de parole. Les phrases de tous les jours, si on les entend dans leur gravité, leur économie virtuelle, si on les rend à leur pureté, on pourrait les dire d'ailleurs la poésie, elles sont assez résonnantes pour cela, si ce concept n'était réservé aujourd'hui aux travaux de l'écriture. Et quant à cette dernière, l'homme qui s'est avancé à l'orée du simple en a, j'imagine, si peu besoin, qu'on peut se demander pour quelle raison il faudrait même qu'il y revienne.

Mais pour qu'il ait pu aller aussi loin, ne fallait-il pas qu'il se délivre d'abord de beaucoup de rêves, et n'a-t-il pas dû de ce fait retourner bien souvent à l'enchaînement des mots pour en pénétrer les vouloirs obscurs, et rompre ces fers, un à un ? Dans

certain récits, le héros du Graal revient plusieurs fois au château avant d'achever la quête. Sur la voie d'une écriture qui s'associerait à la vérité, un mouvement dialectique serait certainement nécessaire, qui ferait siennes des langues de plus en plus *averties*. Toujours à ma rêverie, je conçois ainsi, de poème en poème dans une vie, un approfondissement en spirale. Au bout duquel... Eh bien, imaginons que *l'homme nouveau* écoute les fragments d'écriture que son infra-conscience illuminée lui propose. Son désir a été changé. Présent à l'unité seule, il ne se tourne plus que vers elle, dans les objets de son affection. Et du coup les mots qui une dernière fois surgissent ne le font plus dans l'énigme, n'étant plus occupés à quoi que ce soit de séparé, de reclos. Ils dissipent les derniers enchantements du moi mythique, ils disent le désir humain le plus simple face à l'objet le plus simple, qui est l'être, ils coagulent le moi universel. Et qui est présent à soi de façon semblable, s'il lit cette poésie la revit, elle est au-delà de l'échange le plus intime, elle est le dire commun.

Mesdames et messieurs, au terme de cette hypothèse, j'en suis donc venu à répondre, vous le voyez, à la question que je posais au début. Est-il vrai que présence et écriture s'excluent, l'écriture étouffant la liberté, et celle d'abord de compatir, qui assure à une présence son authenticité dans l'échange ? Oui, si l'on valorise l'écrit, le figeant dans sa forme acquise; et décidant, par une sorte d'option, que sa production est la seule tâche, si bien d'ailleurs que l'auteur, privé d'autres buts, se détourne de son possible, se réifie, et peut ainsi d'autant mieux laisser sa présence d'homme se dissiper dans son œuvre. Mais que, par une décision de la même sorte, soit dénoncée cette primauté du poème, et l'écriture pourra se révéler le creuset où, par une dialectique de l'exister et du livre — l'action et le rêve réconciliés ! — la présence va, non seulement advenir, mais approfondir son rapport à soi. La poésie n'exclut pas la présence, elle la crée, n'ébauchant des mondes intelligibles, des langues, que pour les simplifier jusqu'à y voir comme naître, sur son lit humble de paille, une forme absolue, celle cette fois de la vie.

## IV

Hélas, rêver comme je viens de le faire à un écrire qui serait d'abord une voie; vouloir délivrer les mots du scellement d'une langue; espérer retrouver au profond de la parole le vocabulaire et la syntaxe premiers du naître, du vivre et du mourir, — cela laisse bien démuni quand fraîche l'ivresse spéculative. Faire de ce que je subis — la dictée de mots — ma liberté, accéder à un second degré du désir, quel appel, quelle lumière en avant ! Mais les surgissements qui me sont donnés restent une scène particulière, où se jouent des rites étranges. La lumière y pénètre mal. Si je progresse sur quelque voie, c'est avec bien peu de distance entre les lacets de la route. Je ne saurais dire non à qui m'assurerait que tout ce que j'ai écrit n'est qu'une structure plane, où la signification l'emporte en intérêt sur le sens. — Et pour tant d'autres écrivains il en va de même ! Non sans raisons, d'ailleurs. Au progrès de l'individu, il faut que la société collabore, par l'élaboration de symboles, et de valeurs. Or, aujourd'hui, ce n'est pas seulement à cause des lois de l'écriture que celui qui écrit est seul, c'est tout autant par le fait des aliénations du groupe, qui en est à déconstruire la vie dans cette substance du lieu terrestre, dont Mallarmé voulait faire un « séjour », tout de même. Depuis que la modernité a pris corps dans la conscience, seuls des moments fugitifs de la poésie — Poussin, Hölderlin, Nerval, parfois (mais intensément) Rimbaud — semblent se colorer de l'orient que j'ai tenté de décrire. La poésie a ses lois de fait, dans l'âge de fer, et la tâche la plus urgente, c'est plus peut-être de les comprendre que de proposer un programme.

Toutefois — et ce sera de cette façon que je reviendrai au réel, l'hypothèse, j'espère, se vérifiant à des conséquences, même obliques ou négatives —, l'impossible apparent de la réalisation de la tâche ne signifie nullement que la poésie, dans ses formes particulières, ne soit pas affectée par l'espoir, l'élan ou simplement le regret que suscite cette entrevision d'une voie. Et si le temps ne me manquait maintenant et, je suppose, votre patience, je tenterais, par exemple, ici venu, l'analyse de quelques œuvres, *Hamlet*, disons, *Axël*, *Igitur*, et d'autres, où il y a un château,

comme dans le *Conte du Graal*, et un héros qui échoue à accomplir « l'acte », lequel est indistinctement celui de parler et celui de vivre. Nous verrions alors que si le premier élan fut bien d'aller jusqu'au bout du rêve, et donc de clore une langue, de façon que rien du dehors ne la trouble, — de censurer, en somme, la finitude, un autre souci a presque défait la paix funèbre de cette scène, sous le signe déjà de l'incarnation. Car un désastre a lieu, chaque fois qu'on consent au point final. Dans l'avènement et le scellement du livre, sous ce regard qui exploite des apparences, tout du réel se met au passé, devient de l'objet, de l'abouti. L'abréviation incantatoire ne gère que les dépouilles d'un grand possible, un monde-chose qui n'engrène que des essences dans ses rouages. Mais que devient le désir dans ces conditions sinon désir de l'absence, de la nuit, comme l'épreuve Hérodiade, ou regret d'une modalité de l'exister désormais énigmatique, mais qui n'est pas sans se maintenir, en quelque objet inintégré à l'image, quelque *trace* ? C'est dans le *Rêve parisien*, de Baudelaire, qui met en scène une Babel d'escaliers de marbre et de façades ornées, mais déserte et silencieuse, le tic-tac de plus en plus fort de l'horloge. Cet instant où le souci — le désir — du temps vécu se marque ainsi en creux dans le bonheur à soi d'une langue, y révélant un vide qu'il va falloir soit assumer, soit haïr, c'est là certes ce point secret de l'esprit que je pressentais tout à l'heure : mais non d'identité retrouvée, sauf au niveau de la situation, — de partage, plutôt, le projet simple du livre pouvant s'y réaffirmer, d'une part, et pouvant y naître de l'autre cet esprit de « double postulation » que je choisis d'appeler — permettez-moi cette décision — la poésie. Deux modes d'être, vraiment, malgré l'intensité verbale de chaque : car deux emplois du langage. L'un se complait à coordonner son écrit, ce qui suffit pour « l'action restreinte », quitte à ne rien comprendre à ce spectre qui hante le rebord inexploré de la scène. Et l'autre écoute dans le rêve qui continue des voix d'il ne sait où qui le troublent, l'éveillent presque, le font se dépandre de cela même qu'il désirait, biffer mots après mots de son passé d'écriture, en écouter d'autres, inutilisables pourtant, — bouger en soi, si même c'est à jamais sans rien comprendre ou atteindre... Espace contradictoire, de

mouvements sans clarté, espace baudelairien de poèmes troués de lettres d'envois à qui ne saura pas même les lire, bordés d'exergues qui se réclament de l'art et de brouillons de préfaces qui les renient : on dirait que la fonction du poème y aura été de se diviser d'avec soi, d'éprouver la vanité de son être même de forme. Et c'est déjà, au sein d'une finitude non assumée mais soufferte, et qui filtre de toute part à travers la porte mal close, assurer à la voix qui se maintient dans le livre un contenu de présence.

## Discours de M. Charles HANIN

Ministre de la Culture française

Mesdames, Messieurs,

Celui qui vient de vous écouter avec la plus grande attention et le plus vif intérêt et qui prend la parole pour clore ce débat n'est ni poète ni critique. Il ne s'est pas aventuré dans les pistes nombreuses et parfois divergentes des stylistiques et des structuralismes d'aujourd'hui. Il n'est qu'un amateur de poésie, qui juge ce qu'il lit en toute simplicité, avec son cœur autant qu'avec son esprit. Je vous demande de recevoir ainsi les réflexions qui suivent.

Vous vous demandez quelle est la fonction du poème. Du poème, non du poète, car seul le texte vous intéresse, et vous craignez de vous égarer en essayant de déchiffrer le poème à partir de celui que Paul Fort nommait « le poémier ». Il est vrai qu'il est honnête de s'en tenir à ce qui a été dit, ou écrit, et qu'aller plus loin, traverser le texte comme on traverserait un miroir, est une exploration hasardeuse. Je vous avouerai cependant que cette exploration est loin de me déplaire : quand je lis l'admirable *Port-Royal* de Sainte-Beuve, je suis loin de reprocher à mon guide, parlant de Pascal, de replacer les *Provinciales* et les *Pensées* dans leur contexte (on dirait aujourd'hui leur environnement) et de tenter de me faire comprendre l'histoire de l'œuvre en m'introduisant dans l'histoire de l'homme Pascal et de ceux et celles qui l'ont plus ou moins formé. L'homme des champs que je suis, juge une pomme à son parfum et à sa saveur, mais il aime savoir sur quelle terre et quel arbre et sous quel ciel on l'a cueillie. On juge un arbre à ses fruits, dit la sagesse populaire. On ampute la vérité quand on refuse de savoir que l'on est le fils de son père et qu'un poème est le fruit d'un « poémier ». Notre temps le sait bien qui, souffrant de cette myopie qu'est la spécialisation, voudrait créer des sciences interdisciplinaires à défaut de ce savoir global qui fut et reste le rêve de quelques grands esprits.



La fonction du poète est d'écrire. La fonction de l'écrit, qu'est-elle ? Puisque je ne veux pas dissocier le fruit de l'arbre, permettez-moi de formuler cette question en cascade : Pourquoi le poète écrit-il ? Que voulait dire cet homme ? Pourquoi le poème est-il là ? Que veut-il nous dire ? Que fait-il de nous ? Nous modifie-t-il ? Et dans quel sens ?

Je ne pourrais, vous vous en doutez bien, répondre en quelques minutes à ces questions. Et d'ailleurs, on l'a fait depuis longtemps en donnant les réponses les plus différentes.

Les philosophes et les métaphysiciens, les moralistes et les sociologues, les psychologues et les psychanalystes, les esthéticiens et les poètes eux-mêmes ont tous apporté des éléments de réponse dont chacun présente un intérêt. L'erreur serait de s'enfermer dans une de ces chapelles comme dans une cellule de prison.

Il me semble que le poète écrit d'abord pour se libérer d'un fardeau. Gide l'a dit. Claudel aussi. Voici ce que dit le premier :

« J'écris parce que j'ai besoin d'écrire, voilà tout... La poésie déborde de mon âme et les mots n'en sauraient rien dire, l'émotion plane sur la pensée, l'harmonie seule. Ce qui la traverse, ce sont des mots, des mots sans suite, des phrases frémissantes, quelque chose comme de la musique. »

Claudel ne parle pas autrement. Voilà ce qu'il dit à Jacques Rivière :

« Croyez-vous que Shakespeare ou Dostoïevski ou Rubens ou Titien ou Wagner travaillaient pour faire de l'art ; non pas, mais n'importe comment *pour se débarrasser de leur faix*, pour mettre dehors ce grand paquet de choses vivantes, *opus non factum*, et non pas pour colorier du dehors un froid dessin artificieux. »

Cela signifie-t-il que le poète dise n'importe quoi n'importe comment n'importe où ? Je ne le crois pas. Le poète, et de façon plus large l'écrivain, a quelque chose à dire : sa vérité à lui, ses quatre vérités qui lui pèsent sur le cœur.

Romain Rolland au seuil de la première guerre mondiale croit devoir se placer « au-dessus de la mêlée » comme Pasternak parle « par-dessus les barricades ».

Gide lui-même, abandonnant sa tour d'ivoire, plaide tantôt pour Corydon, tantôt contre le colonialisme, ou bien il se dit

proche du communisme jusqu'au moment où étant allé en U.R.S.S. il croit devoir se rétracter. Bernanos rencontre Dieu et le Diable, l'angoisse et la grâce et il dit l'une et l'autre. Pascal cherche en gémissant. Voilà ce que sont la plupart des écrivains. Fonction du poète ? Etre un témoin, avant tout, et parfois un témoin qui se fait égorger.

« Le poème est une demeure pour l'âme », dit Heidegger. Et ailleurs il ajoute : « Le Verbe est le berger de l'être. » Ce ne sont pas mots en l'air. Le poème est parfois ce qui rend le monde habitable. Certains hommes qui ont vécu dans l'univers concentrationnaire l'ont éprouvé. La poésie les a aidés à supporter la faim, la torture, le mépris, la peur. Elle les a pris par la main pour faire le voyage au bout de la nuit, et trouver par-delà le désespoir, l'espoir.

Je sais bien que tous les poèmes ne parlent pas ainsi, qu'il en est beaucoup aujourd'hui dont la fonction semble consister à nier, à détruire, à brouiller les pistes, à pousser le monde vers l'abîme. Du Peregrinos grec à son disciple Montherlant, nombreux sont ceux qui disent tout service inutile, qui adoptent la devise : « Je construirai, et puis je détruirai » ; qui en tirent l'ultime conclusion en tournant le dos à la vie. Mal contagieux puisqu'après *Werther* une épidémie de suicides s'étendit à toute l'Europe, puisque le Lafcadio de Gide fut suivi d'une longue chaîne de crimes gratuits. « Tout au long de sa vie, dit Claudel, j'ai suivi Gide en ramassant les cadavres. »

Fonction de la littérature aussi, ce besoin de détruire. Fonction mystérieuse qui, paradoxalement, va dans le sens de la vie, puisque, comme le dit Victor Hugo après la plus grande douleur qu'il ait connue — la mort de sa fille — puisque la création est une grande roue — qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un. « C'est le visage nocturne de la poésie, son utilité noire, si j'ose dire, qu'on doit regretter, ou condamner, mais dont on ne peut nier l'existence et peut-être même l'obscur nécessité. Tout être ou tout objet placé dans la lumière a sa moitié d'ombre. Un proverbe russe le dit : " Nous connaissons les jours des saints. Nous ne connaissons pas leurs nuits." » Les poètes sont là pour nous le rappeler.

Mais heureusement, il y a, à côté de la poésie pour détruire, la poésie pour construire, à côté de l'homme qui se perd, l'homme qui se trouve, et qui aide les autres à se trouver. A se trouver dans la difficulté, dans le noir, dans le maquis des contrariétés et des contradictions, peut-être, peu importe, l'important est qu'à travers l'épreuve, il découvre la preuve que la vie a un sens, que sous l'absurdité du monde et sous son tumulte, se cache un ordre et une musique. « Dieu écrit droit avec des lignes courbes » dit un proverbe portugais. Et Claudel parlant d'un homme qui va vers la vérité en semblant s'en éloigner dit : « S'il ne peut y aller par le clair, qu'il y aille par l'obscur. » Madame Suzanne Lilar le sait bien, qui déclare que « tous les chemins mènent au ciel ».

Peut-être est-ce là la fonction ultime du poète et du poème; cette recherche du jour au bout de la nuit, de l'eau claire qui paradoxalement est tamisée par le sable ou la boue, cette poursuite du bonheur à travers le malheur, de la transparence au-delà du trouble. C'est ce qu'a dit avec infiniment de nuances ce penseur cristallin à qui vous venez d'attribuer le Grand Prix de la Littérature Française hors de France, Jean Starobinski. En ce temps qui trop souvent fuit la clarté, Jean Starobinski la cherche, et il la trouve jusque dans l'épaisseur de la terre où se cache le cristal ou le diamant.

Qu'il parle de Rousseau ou de Montesquieu, Jean Starobinski en vient souvent à parler de clarté, de transparence, de bonheur. Il est proche en cela de Diderot qui a défini de façon inimitable ce qu'il nomme l'instant délicieux, ou même du très douloureux Baudelaire que la souffrance n'éloignait pas du bonheur puisqu'il osait dire : « Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses. »

Le Bonheur est une force en mouvement, dit Jean Starobinski.

C'est la force de tous les grands créateurs, même quand ils ont l'air de ne parler que du malheur, car comme Beethoven, ils cherchent « à travers la souffrance la joie ».

Telle est peut-être, Mesdames, Messieurs, l'ultime fonction du poème et du poète. C'est du moins ce que je crois deviner, et j'en remercie la poésie.

# Le Concours scolaire de 1972

**Rapport présenté par M. Adrien Jans**

Secrétaire du Jury

Grâce au Fonds Paschal, mis à la disposition de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, celle-ci organise tous les ans un concours auquel peuvent participer les élèves de poésie et de rhétorique du royaume, auteurs des meilleures rédactions françaises. Il est divisé en trois régimes : français, flamand et allemand.

Le règlement du concours prévoit, au premier stade, l'envoi par la direction de chaque établissement d'une seule composition choisie par elle-même. Au second stade, le jury composé de membres de l'Académie porte son choix, dans chaque régime, sur les neuf meilleures rédactions dont les auteurs sont appelés à participer, à Bruxelles, à une épreuve définitive sur un sujet imposé.

Cette année, les circonstances, dont nous pouvons dire qu'elles sont indépendantes de la volonté de l'Académie, ont amené celle-ci à renoncer exceptionnellement à la seconde compétition. Le jury s'est donc trouvé devant des compositions singulièrement diverses, rendant sa tâche d'autant plus délicate.

De quoi nous parlent ces jeunes ? Quelles sont les choses vers lesquelles va leur intérêt ? Les aînés qui abordent leurs travaux s'en posent de prime abord la question. Avec curiosité, parfois avec inquiétude.

Les compositions qui nous ont été soumises sont donc des sujets libres. Les concurrents ont-ils pour autant choisi eux-mêmes les thèmes qui sont de leur propos ? Pas nécessairement. Non imposés par notre Académie, ils peuvent l'avoir été par leurs professeurs. Peu nous importe, car chez la plupart, sinon chez tous, nous pouvons reconnaître un accent de sincérité et une réelle liberté de conception, étrangère à toute complaisance et calcul à l'égard des maîtres.

Ces jeunes, avec qui nous avons vécu pendant de longues heures de lecture, se situent dans leur époque dont ils connaissent les problèmes. Ils traitent du cinéma et du nouveau roman, de la famine dans les pays en voie de développement et de la guerre, de leur révolte aussi. Ils sont donc beaucoup plus présents aux événements politiques, sociaux, artistiques, que nous ne l'étions à leur âge. Les concurrents, en outre, pratiquent les références à des écrivains ou des penseurs de qualité. Ils citent Pascal, Khalil Gibran, Robbe-Grillet, Camus et Antoine de Saint-Exupéry. Nous les en félicitons, mais aussi leurs maîtres.

Il est intéressant, je crois, de souligner quelques éléments qui, dans ces compositions, nous ont particulièrement frappés parce qu'ils marquent une direction de pensée.

La révolte y est plus d'une fois évoquée, mais elle est constructive et se fonde sur un idéal animé de générosité. L'un d'eux écrit : « Si les connaissances de l'homme moderne deviennent de plus en plus précises et nombreuses, son intelligence (il aurait dû écrire : son esprit) n'a pas suivi la même évolution et s'est parfois même abaissée *jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression* (les derniers mots sont d'Albert Camus). C'est notamment contre cela qu'ils s'élèvent. Il s'agit de ne pas être victimes de la mécanisation d'un monde où la technique risque d'étouffer l'esprit. Il ne faut pas que le robot puisse dominer l'homme. Conscients de la valeur des découvertes, ils revendiquent une *société scientifique humaine*, selon l'expression d'un de nos concurrents. Un autre, qui se souvient peut-être de Patrice de la Tour du Pin — « Les nations qui sont sans légende sont condamnées à mourir de froid » — écrit : l'homme doit avoir sa fantaisie, oublier ses problèmes, mais on ne vit pas d'amour et d'eau claire : nous vivons dans un monde réaliste, et, pour moi, la position idéale dans ce monde serait une harmonie entre l'imagination, songes, mensonges adorables, et la réalité. Voir la réalité avec de l'imagination, c'est peut-être le début d'une poésie personnelle ». Un autre encore nous met en garde contre les applications désastreuses et meurtrières des découvertes scientifiques, et préconise *le bon usage de nos connaissances*.

Plusieurs concurrents — sinon la majorité — font état de nos devoirs et de nos responsabilités. Il faut se connaître, écrit l'un d'eux, mais non pas pour s'enfermer dans sa tour d'ivoire. Si nous avons à assurer notre destin personnel, celui-ci, à ses yeux, ne peut être détaché de ceux qui cherchent à s'accomplir autour de nous. Ce sentiment de solidarité, nous l'avons perçu souvent. Le don de soi est exalté et l'on souhaite (je cite) « une société sans frontières où règnerait l'ordre sans dictature, où nous respecterions la nature, où l'homme s'imprégnerait de poésie, où nous ne penserions plus à nous abrutir au travail afin de nous enrichir, où nous renoncerions aux loisirs fades et aux plaisirs fastidieux. Où nous serions tous solidaires les uns vis-à-vis des autres ».

Les devoirs à l'égard de toute la communauté humaine, la responsabilité mutuelle élargie au monde entier, la faim d'un idéal réalisé, la nécessité de faire fructifier les talents, telles sont les idées dominantes de nos concurrents qui n'hésitent pas à accuser notre *civilisation périmée*.

Vous m'en voudriez, Mesdames, de taire le thème de la femme qui n'a pas manqué d'être traité, d'autant que sur sept lauréats, nous comptons six étudiantes. Et puis, ne s'agit-il pas d'un problème actuel dont nos jeunes concurrents ont conscience ? Elles se souviennent de la Constitution et rappellent que *tous les Belges sont égaux devant la loi*. Cependant, déclare l'une d'elles, il est regrettable de voir que quelques femmes n'arrivent pas à adopter une attitude d'adulte devant l'émancipation de la femme. Ces femmes ont pour but de s'identifier à l'homme en tout et partout, en ne tenant pas compte de la différence psychologique et physiologique naturelle qu'il y a entre l'homme et la femme ». Une autre considère que « dans le travail, la femme trouve un excellent moyen de réaliser son idéal », mais elle se demande si la femme, de cette façon, conquiert sa vraie liberté. La femme au travail, à ses yeux, peut bénéficier d'un plus grand confort, mais le temps lui fait défaut pour pouvoir en profiter : « Elle est vraiment plus indépendante », écrit cette concurrente qui se demande si la femme est pour autant plus heureuse. *La médaille à son revers*, dit-elle. Elle pense au retour du bureau ou de l'usine, et à tout le travail

ménager qui l'attend. Une autre, enfin, considère le rôle de la femme dans la politique et particulièrement dans les domaines qui concernent les mères et les enfants. Ces jeunes filles pensent décidément à tout.

Il y a dans tout cela beaucoup de sagesse et si l'on veut parler de révolte, elle va contre l'injustice, contre la haine. Nous pourrions conclure en constatant, parmi les jeunes qui ont participé à notre concours académique, qu'ils sont animés par une sagesse révoltée. Ce qu'ils veulent, c'est ne plus avoir à craindre l'avenir ; ce qu'ils désirent, c'est servir ; ce qu'ils réclament, c'est, selon les termes de l'un d'eux, *une école qui les oriente vers l'admiration de la Beauté et le respect de tout ce qui vit.*

Mesdames, Messieurs, nous avons pu puiser dans ces pages offertes par tant de jeunes des raisons d'espoir et donc d'optimisme, même dans l'avenir de l'orthographe qui semble s'améliorer... Ce concours est donc un bienfait pour les jeunes : il peut l'être aussi pour les aînés à qui est confiée la tâche de juger de leurs travaux.

#### *Régime français*

1er prix : Mlle Bernadette Surleraux, Institut de la Sainte Famille d'Helmet, Bruxelles ;

2me prix : Mlle Clotilde Guislain, Lycée de Berlaymont, Waterloo ;

3me prix : M. Xavier Dieux, Athénée Royal de Binche.

#### *Régime néerlandais*

1er prix : Mlle Danièle Dirx, Maria Boodschap Lyceum, Bruxelles ;

2me prix : Mlle Martine Gijssels, Instituut O.L. Vrouw Visitatie, St Amandsberg ;

3me prix : Mlle Natalie Goemans, Vita et Pax School, Schoten.

#### *Régime allemand*

1er prix : Mlle Jacqueline Louis, Athénée Royal de Saint-Vith.

## Charles Plisnier et le Surréalisme

Communication de M. Albert AYGUESPARSE  
à la séance mensuelle du 18 novembre 1972

Charles Plisnier a beaucoup médité, discoursé et écrit sur le destin du roman. Des années durant, en marge de son travail créateur, il a accumulé des notes griffonnées à la hâte et des remarques développées plus longuement en vue de l'essai sur le roman qu'il rêvait de composer lorsqu'il en trouverait le loisir. Cet essai, sa fin prématurée ne lui laissa pas le temps de le mener à bien. Les matériaux qu'il avait rassemblés devaient permettre à Alida Plisnier de faire paraître d'abord *l'Homme et les Hommes*, une sélection sévère et pénétrante des articles où Plisnier a le mieux exprimé ses options littéraires, et ensuite *Roman*, un ouvrage infiniment plus original et plus captivant, qui contient des réflexions sur les sources d'inspiration, les techniques, les procédés de l'art du roman, témoignages de la place grandissante que ce genre d'écrits allait prendre dans son existence d'écrivain après la parution de *Faux-Passeports*.

Que la poésie ait pu cesser d'exercer son emprise sur un Plisnier qui pendant un long temps avait tout sacrifié à ses magies, m'a toujours paru inexplicable et navrant. En effet, les derniers poèmes que Plisnier ait écrits, les pièces d'*Ave genitrix*, remontent à 1942, ce qui signifie qu'il n'a plus été tenté par la poésie pendant les dix dernières années de sa vie. Certes, cela ne veut point dire que la poésie se soit tue en lui, mais bien qu'elle ne fut plus pour lui une activité majeure. Dans maints fragments de *Roman*, il ira jusqu'à affirmer qu'il tient le roman pour la forme littéraire la plus achevée, la plus efficace à coup sûr, celle qui permet de se faire entendre des hommes, de dialoguer avec eux, d'avoir prise sur leur âme, de façonner leur conscience.



Cette conversion n'a pas manqué de surprendre, car il fut une époque où la poésie constituait pour lui le seul et le plus exaltant moyen d'expression. Plisnier s'est expliqué là-dessus dans quelques écrits dispersés parmi les revues et les journaux auxquels il collabora et, d'une manière plus éclatante, dans un article sur Paul Valéry qui parut dans *Monde* le 2 mars 1929. « Un très grand prosateur » qui s'est « assimilé » le langage poétique mais qui « pense en prose, sent en prose », tel lui apparaît l'auteur de *la Jeune Parque* que les critiques les plus autorisés tiennent pour le premier poète de son temps, souveraineté que Charles Plisnier décerne sans conteste à Paul Claudel.

1929. Quel homme est Plisnier à cette époque ? Ce jeune avocat de trente-deux ans, qui révoque en doute ce qu'il appelle la justice bourgeoise, a l'âme d'un juriste. Tous les matins, il se rend de la place Morichar au Palais dans une curieuse petite voiture de sport. Orateur-né, il a le don de la formule percutante, l'étrange et fascinant pouvoir de faire passer dans les mots la force des idées, la conviction qui conquiert. Dès qu'il parle, on sent que la passion l'habite. Féré de Marx et de Lénine, il lit Freud et n'a point de cesse qu'il ne m'ait fait lire *Introduction à la psychanalyse*. Il vient d'être exclu du Parti communiste qu'il a fondé, mais il se prétend toujours communiste et reste fidèle à l'idéologie qui a constitué pendant dix années la substance spirituelle de sa vie.

Plisnier a été profondément marqué par son exclusion du Parti communiste ; il en parlait avec amertume et en souffrait comme d'une injustice ou, plus exactement, comme d'une disgrâce. Cette exclusion, qui détruisait quelques-unes de ses aspirations les plus profondes, devait s'avérer providentielle par la suite. En effet, ce qu'il tenait pour une infortune allait lui permettre d'écrire *Prière aux mains coupées* dans les mois qui suivirent le Congrès d'Anvers et de renaître littéralement à la vie littéraire.

Je connaissais depuis longtemps Plisnier orateur, pour avoir assisté à quelques-uns de ses meetings, quand Augustin Habaru nous présenta l'un à l'autre en 1927. Mais nous ne nous liâmes vraiment qu'en 1928, après le Congrès d'Anvers. Charles Plis-

nier ne s'intéressait alors qu'à la poésie, ne vivait que pour elle, pour une certaine forme de poésie, s'entend, celle des poèmes en prose de *L'Enfant aux stigmates* ou des courtes pièces de *Prière aux mains coupées*.

Que les critiques et les faiseurs de florilèges n'aient pas discerné que le Plisnier de *Prière aux mains coupées* fut un authentique poète surréaliste, n'a pas cessé de me surprendre. *Élégies sans anges*, *Prière aux mains coupées*, *Fertilité du désert* et *L'Enfant aux stigmates* révèlent un poète surréaliste infiniment plus original que beaucoup qu'on a coutume de ranger dans cette école. Qu'il n'ait point reçu la bénédiction d'André Breton ni fait partie du groupe Goemans-Lecomte-Nougé ne change rien à l'affaire.

Un heureux hasard m'a mis entre les mains deux documents importants, inédits jusqu'ici, qui permettent de préciser la position mal connue de Charles Plisnier à l'endroit du surréalisme. Lorsque nos rencontres devinrent quotidiennes, à partir de 1930, il arrivait souvent à Plisnier de faire allusion à une lettre qu'il avait envoyée à André Breton en réponse à *Légitime Défense*, à ses attaques contre le Parti communiste et contre les communistes français, plus particulièrement contre Henri Barbusse.

On connaît les raisons qui poussèrent André Breton à adresser au Parti communiste la manière de mise en demeure qu'est *Légitime Défense*. Après un laborieux accord avec les membres du groupe *Clarté* débarrassé des derniers tenants de Barbusse, les surréalistes, partisans de « la révolution d'abord et toujours », hésitèrent longtemps encore avant de se résoudre à entrer au Parti communiste. Cette adhésion au communisme, pour des intellectuels « à l'état pur » tels que l'étaient la plupart des surréalistes, ne pouvait manquer de provoquer chez nombre d'entre eux des réserves, des désaveux ou encore des sursauts de conscience. En disant cela, je pense plus spécialement à André Breton et à son intransigeance idéologique. Mais il est manifeste qu'aux environs de 1926, le Parti communiste exerçait une forte attirance sur les surréalistes et sur les intellectuels de gauche car, comme l'écrivait André Breton, « transformer le monde, a

dit Marx, changer la vie, a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un ». Cette attirance, Paul Nizan l'a décrite avec une cruelle lucidité dans son roman, *la Conspiration*.

Les surréalistes ont-ils cru vraiment qu'ils bénéficieraient d'une place privilégiée dans la rigide et stricte organisation du Parti communiste ? De toute évidence, les objections et les refus qu'on leur oppose, la méfiance dont ils se sentent l'objet, les irritent et décideront André Breton à écrire *Légitime Défense*.

Sous ce titre quelque peu ambigu, le chef de file du groupe surréaliste dénonce avec une allégresse féroce et, il faut bien en convenir, avec une pointe d'arrogante délectation, la carence intellectuelle des dirigeants communistes et la médiocrité spirituelle de *l'Humanité*. « Réflexion faite, écrit-il, je ne sais pourquoi je m'abstiendrais plus longtemps de dire que *l'Humanité*, puérile, déclamatoire, inutilement *crétinisante*, est un journal illisible, tout à fait indigne du rôle d'éducation prolétarienne qu'il prétend assumer »<sup>1</sup>. Et il ajoute : « Les courants véritables de la pensée moderne s'y manifestent moins que partout ailleurs. La vie des idées y est à peu près nulle »<sup>2</sup>. Puis il s'en prend à Henri Barbusse, une des bêtes noires des surréalistes<sup>3</sup>.

Fondateur du mouvement *Clarté*, puis directeur de l'hebdomadaire *Monde*, Président de l'Association républicaine des anciens combattants, Barbusse jouit d'un prestige inaliénable dans les milieux communistes où on le tient pour l'archétype de l'intellectuel révolutionnaire. André Breton n'hésite pas à s'attaquer à l'auteur du *Feu* qu'il nomme « un réactionnaire, du moins un retardataire, ce qui ne vaut peut-être pas mieux »<sup>4</sup>, au moment même où il sollicite son adhésion au Parti communiste. Il en deviendra membre, par on ne sait quel paradoxe, quelques semaines après la parution de *Légitime Défense*.

Dans sa longue lettre à André Breton, Charles Plisnier va expliquer et justifier la réticence des dirigeants communistes à l'endroit d'André Breton et des surréalistes. S'il n'écrit qu'en 1929 cette réponse à *Légitime Défense* qui parut en décembre 1926, c'est que Charles Plisnier, exclu du Parti communiste de Belgique, n'est plus tenu maintenant d'obéir à la discipline du

Parti ni obligé de soumettre ses écrits à la censure de son bureau politique, bien qu'à première vue cette missive puisse faire songer à une défense a posteriori de la discipline intérieure des partis communistes.

Les systèmes poétiques et les idées politiques que Plisnier préconise sont débarrassés de toute arrière-pensée de prosélytisme. En fait, ce texte constitue un plaidoyer pour la liberté créatrice du poète, c'est du moins ainsi que j'interprétei les onze grandes pages de texte serré, tapées à la machine, que Plisnier me lut un jour dans son bureau de la place Morichar, et dont Alida Plisnier, quelque trente ans plus tard, me donna une copie, texte inédit jusqu'ici et dont l'importance me paraît réelle dans la mesure où il éclaire la conception surréaliste de la poésie que défend Charles Plisnier.

On peut se demander à quels mobiles obéit Charles Plisnier lorsqu'il envoie à André Breton cette lettre où il s'efforce de mettre en lumière les erreurs et les contradictions des surréalistes dans le domaine politique, leur fatuité et leur aveuglement, et jusqu'à quel point leur poésie, qui est aussi *sa* poésie, est la négation même des objectifs du parti qu'ils entendent rallier. « Je suis communiste, écrit Plisnier, et je crois être ce que vous nommez un surréaliste. Cela s'est traduit pour moi d'une manière très douloureuse par une angoisse dont je ne suis sorti jusqu'à ce jour qu'en me taisant. A cause de cela, je crois pouvoir apporter quelque contribution à la solution du problème que vous posez »<sup>5</sup>.

Il existe, pour Charles Plisnier, une antinomie fondamentale entre l'idéologie communiste et l'activité surréaliste qu'il pratique lui-même et dont il connaît, pour autant, le pouvoir délétère, entre le communisme qui ressortit à la conscience sous forme d'idées, de doctrines, de décisions, et la poésie, née elle du subconscient. Ayant été amenés à choisir entre la conscience et le subconscient, les surréalistes s'en sont remis au subconscient. « C'est ici, remarque Plisnier, que votre chemin, qui semblait se confondre avec le communisme, délibérément bifurque et va se perdre. »<sup>6</sup>

En littérature, Plisnier fait une distinction nette, essentielle,

entre la prose et la poésie issue des profondeurs de l'être. « La prose de l'époque capitaliste, écrit-il, peut être prolétarienne ». Langage de l'intelligence, instrument de la raison, la prose peut exprimer, définir, propager s'il le faut, la lutte contre l'actuel état de choses ; elle peut être un moyen de libération, tandis que la poésie surréaliste, création spontanée, jaillissement lyrique non censuré, la seule qui compte à ses yeux, est forcément un produit de la civilisation capitaliste, et ne peut être que cela : une valeur intellectuelle, souvent pernicieuse, toujours suspecte. Voilà pourquoi, de 1920 à 1931, Charles Plisnier s'est refusé à publier les poèmes qu'il composa pendant les rares moments de relâche que lui laissa son existence de militant.

En somme, dans cette lettre à André Breton, Charles Plisnier va rappeler comment le militant communiste qu'il fut a été amené à faire mentalement son autocritique et à condamner sa propre poésie. Puisque ce qu'il écrit lui paraissait incompatible avec son allégeance à l'idéologie et à la politique de son parti, il a détruit ou conservé ses poèmes « pour de secrètes orgies intérieures ». « La publication ne me paraît pas un attribut essentiel de la création », affirme-t-il ; il peut arriver qu'un poète ne se révèle pas aux hommes, qu'il se livre à une activité poétique confidentielle. Ainsi s'explique le long et hautain silence qui suivit la parution de ses premiers recueils de poèmes.

Plus que toute autre, l'œuvre poétique est affaire personnelle ; elle ne doit pas obligatoirement être livrée au public. Si bizarre que cet état d'esprit puisse paraître aujourd'hui, il était propre à plusieurs poètes du groupe *Prospections* (auquel appartenait Plisnier), qui se refusaient à confier leurs poèmes à certaines revues littéraires qu'ils jugeaient réactionnaires ou simplement trop accommodantes. Quand Plisnier écrit : « Il y a dans les tiroirs de cette époque de grandes jouissances qui pourraient comme des bêtes mortes qu'on néglige d'embaumer »<sup>7</sup>, il songe indiscutablement à ses propres poèmes. Mais il arrive aussi que le poète communiste s'autorise à publier quand « le calligramme de son délire n'est point un danger pour tout ce qu'accepte son intelligence, pour son parti, pour la marche de la révolution »<sup>8</sup>. Ici encore, on constate que sa soumission à la

discipline de parti est totale. Jamais Plisnier, qui me parla fréquemment de son activité politique, ne désavoua cette servitude qui rappelait, par certains côtés, celle d'un ordre monastique.

Lorsque Charles Plisnier demande à André Breton si « le surréalisme, considéré comme attitude générale de l'esprit, est compatible avec le communisme », il ne peut imaginer qu'une réponse négative, mais il va s'attacher à le démontrer à la lumière de la dialectique marxiste tout au long des onze pages de la lettre. Son analyse du surréalisme sera plus sévère que celle de Trotski qui tenait ce mouvement littéraire pour un « utile ferment de dissolution de la bourgeoisie destiné à briser les cadres en en faisant éclater les valeurs ». Pour Plisnier comme pour les surréalistes, l'émancipation de l'esprit passe par l'étape de la destruction du régime capitaliste. Leur désaccord portait sur les moyens utilisés.

L'importance de cette lettre à André Breton réside dans le fait que Charles Plisnier y aborde, de l'intérieur, si j'ose dire, les problèmes que rencontre le « poète surréaliste, militant communiste, en face du monde », quelques-uns des cas de conscience qui s'imposent « aux communistes lorsqu'ils s'adonnent à l'écriture surréaliste ».

Charles Plisnier s'est livré à l'écriture automatique, il n'en fait pas mystère : « Il se consentit automate... écrivit sous la dictée. Il ne se possédait plus. Il se trouvait. Il s'effaçait de ravissement. Il connaissait le sentiment nommé liberté », mais Plisnier rectifie tout de suite : « Ce dieu qui était libre en lui, qui délire, cette chose peut-être doit le tuer. Un communiste n'est pas libre »<sup>9</sup>.

Pour Plisnier, l'activité poétique, est-il bien nécessaire de le dire, ne ressemble guère à ce que le public entend par là : elle n'a rien de commun avec l'art de la versification et « n'est point affaire de consonance, de mètres », mais elle est, dit-il, « cette onde en forme de mots qui jaillit des profondeurs de l'être, charriant confusément des musiques, des rêves, des aspirations informulées, informulables, des souvenirs inavoués, qui

n'a ni logique ni but, qui brûle — vains signaux — tous les contrôles de la conscience »<sup>10</sup>.

Il n'est question, cela va de soi, que de cette poésie-là dans la lettre à André Breton. Plisnier, on l'a vu plus haut, établit une distinction capitale entre la prose, ce langage de l'intelligence, et la poésie, qu'il appelle le « langage des aspirations informulées, informulables, des souvenirs inavoués ». Mais si la prose peut être révolutionnaire et instrument de libération, la poésie, elle, n'est que l'émanation du monde dans lequel nous vivons, c'est-à-dire l'image et l'expression du monde capitaliste. Pour le militant communiste, cette poésie est donc un produit nocif, et Plisnier va entreprendre de démontrer à André Breton et à ses amis que les valeurs spirituelles dont ils se flattent d'être les seuls détenteurs, loin d'être des valeurs révolutionnaires comme ils le soutiennent, sont au contraire des puissances dangereuses, subversives sans doute, mais équivoques, qui ne peuvent qu'obscurcir les données idéologiques des problèmes et, partant, desservir la cause qu'ils entendent défendre. Lorsqu'un communiste s'adonne à l'écriture automatique, il doit se demander — et c'est pour lui, dit Plisnier, un devoir moral majeur — si sa poésie va enrichir le potentiel de combat du parti et la conscience révolutionnaire de ses camarades. Sans doute aucun, pour Plisnier pareille poésie est d'abord et uniquement un produit de la civilisation bourgeoise et, à ce titre, elle doit être condamnée sans recours. Quand les surréalistes affirment que le surréalisme est une manière de penser et d'être, que « l'activité d'un surréaliste peut s'exercer dans le monde par des démarches autrement efficaces que le poème »<sup>11</sup>, Plisnier leur répond *non*, parce que la théorie et l'action ne sauraient être dissociées. Il ne conçoit l'appartenance au communisme que comme une « adhésion du cœur et de la raison ». Et il précise que si « on peut être révolutionnaire sous l'empire de forces « subconscientes, on ne peut être communiste qu'avec sa conscience »<sup>12</sup>.

Plisnier, poète surréaliste, condamne la position des surréalistes dans la mesure où ceux-ci prétendent faire de leur activité poétique une activité politique. Certes, la poésie et la politique

ont un point commun : toutes deux sont des formes de sublimation. Mais pour le Plisnier de 1929, la poésie surréaliste, plus que toute autre, est un produit de la décadence bourgeoise. Parce qu'il est conscient de la contradiction qui l'habite, il s'est refusé jusqu'alors à publier ses poèmes. Ce n'est pas comme poète qu'il s'est donné à la révolution, mais comme « soldat », et rien ne lui paraît plus étranger aux fins du communisme que l'écriture surréaliste, que l'activité prétendument révolutionnaire des surréalistes ; le communisme constitue pour eux plutôt une manière de justification qu'une certitude objective.

La poésie reste cependant une activité privilégiée à laquelle Charles Plisnier se livre avec passion ; il la pratique en secret depuis des années, bien qu'il la sache condamnée par les instances dirigeantes de son parti. Aussi, la tutelle du Parti abolie, les œuvres vont-elles éclore, et ce seront naturellement des œuvres surréalistes que Plisnier nous livrera : *Prière aux mains coupées*, *Histoire sainte*, *Fertilité du désert*, *l'Enfant aux stigmates*. S'il faut en croire Jean Roussel, *l'Enfant aux stigmates* aurait été écrit en 1926 et *Histoire sainte*, en 1927. Ces œuvres, Plisnier, logique avec lui-même, les a serrées dans ses tiroirs jusqu'après son exclusion du Parti communiste.

On le sait, la lettre de Plisnier à André Breton est restée sans réponse, ce qui est assez surprenant quand on se rappelle combien les surréalistes se montraient pointilleux sur le chapitre de la poésie et étaient friands de querelles où ils pouvaient jouer les incorruptibles. Mais en 1929, Plisnier est un inconnu pour eux, et son audience se limite à un petit groupe d'amis. Or, précisément, à partir de 1929, Plisnier se mettra à écrire, non plus en amateur, mais en véritable écrivain conscient de son originalité et de son talent, qui entrevoit les perspectives de son œuvre, en trace le plan et en élabore l'esprit et les formes. Détaché de l'action politique, il va enfin donner corps à ses hautes aspirations littéraires et amorcer une période d'intense fécondité. Lui qui n'a plus rien fait paraître depuis 1920, en dehors de quelques articles politiques, il publie coup sur coup, en 1931, deux œuvres poétiques, *Prière aux mains coupées* et *Histoire sainte*, puis, en 1932, un recueil de nouvelles, *Figures*



détruites, et *Mesure de notre temps*, un essai où il entreprend de réviser ses vues sur le monde. Enfin, en 1933, paraîtront trois nouveaux recueils, *Fertilité du désert*, *l'Enfant aux stigmates* et *Déluge*.

A l'évidence, *Déluge* marque une étape dans la démarche poétique de Charles Plisnier. Oratorio, poème épique, plainchant, hymne à la révolution d'Octobre et à ses artisans, *Déluge* se présente comme une œuvre construite, ordonnée méthodiquement ; les thèmes en ont été étudiés en vue de captiver l'attention du lecteur et du public. Cette conception de la poésie, faut-il le souligner, est tout à fait étrangère à celle du surréalisme. En écrivant *Déluge*, Charles Plisnier rompt avec le surréalisme.

Bien avant que Charles Plisnier ne conçût et écrivît *Déluge*, certains membres du groupe *Prospections* s'étaient attachés à composer une poésie lyrique qui devait retrouver, pensaient-ils, une véritable audience humaine et réaliser l'idéale communion entre le poète et le public. Selon eux, une telle poésie constituerait un moyen de transcender les aspirations profondes du peuple, de lui redonner le goût de l'effusion lyrique. Aussi longtemps qu'il se dira surréaliste, Plisnier contestera la valeur poétique de ce que nous appelions « les grands chants lyriques », mais tout en les combattant, il avait été intéressé par leurs ressources prosodiques. Et voici que, chose surprenante, Plisnier qui a dénié jusque là toute véritable valeur à cette poésie qu'on appellera plus tard « engagée », Plisnier va entreprendre d'écrire un poème sur un thème politique, la révolution d'Octobre, et il accepte que *Déluge* soit interprété par Madeleine Renaud-Thévenet et le chœur parlé des Renaudins, à la Maison des Arts, le 4 février 1933.

Plisnier attachait beaucoup d'importance à la réussite de ce spectacle dont l'enjeu pour lui était capital. Il ne se trompait pas. Pour l'intelligentsia bruxelloise, la soirée du 4 février 1933 ressembla fort à un événement littéraire.

Soucieux d'expliquer son évolution, de justifier ce qui pouvait apparaître comme un ralliement à la poésie traditionnelle

entachée de cet anecdotisme que condamnaient impitoyablement les surréalistes, Plisnier a exposé les mobiles qui ont dicté son revirement dans une synopsis qu'il a remise à un membre du groupe *Prospections* pour qu'il écrive une étude sur *Déluge*. Cette étude ne fut jamais écrite, et le canevas de Plisnier, qui dormit dans les dossiers d'Henri Couzy, me fut remis par ce dernier quelques mois avant sa mort. Il s'agit d'un document rédigé par Plisnier à la veille ou au lendemain de l'interprétation de *Déluge*. Quatre pages dactylographiées par Plisnier lui-même, qui emploie ici, comme d'habitude, la partie rouge du ruban de sa machine. La frappe nerveuse, le papier employé, le ton et la syntaxe sont révélateurs en tous points de l'origine de ce texte.

D'entrée de jeu, Plisnier prend ses distances avec le surréalisme, tout en reconnaissant l'emprise que ce mouvement poétique a exercée sur lui. « Qui s'est confié à la vague surréaliste, dit-il, y a trouvé une volupté sauvage, à quoi il ne renonce pas facilement. Mais la question qui se pose est de savoir si cette poésie doit être livrée au public. »<sup>13</sup> Plisnier pense que non et sur ce point semble donc rester fidèle au principe qu'il développa quatre ans plus tôt dans sa lettre à André Breton à propos de l'opportunité de publier ou non « cette poésie confidentielle » qu'est pour lui toute vraie poésie surréaliste. Mais alors qu'en 1929 il se disait surréaliste, il affirme maintenant qu'il n'a jamais appartenu au mouvement surréaliste, ce qui est vrai si l'on s'en tient au pied de la lettre, mais qui l'est moins si l'on se rappelle l'adhésion implicite que contenait la lettre à André Breton : « Je crois être ce que vous nommez surréaliste ».

Une chose l'obsède depuis longtemps, affirme-t-il. « Trouver une grande poésie, de souffle large, qui retrouve une audience humaine, qui crée une communion. En somme, retourner aux sources mêmes de la poésie, au chant collectif. Parfois il a cru une telle tentative impossible en ce que, justement, elle avait de volontaire. » Grande poésie, communion, chant collectif, ce langage révèle d'emblée que *Déluge* vient de creuser entre Plisnier et les surréalistes un fossé qui ne cessera de s'approfondir. Mais la poésie peut-elle résister « à ce brassement de forces lyri-

ques, en quelque sorte discipliné, auquel la conscience devait évidemment participer » ? En effet, rappelez-vous que, pour Plisnier, « la poésie commence là où la prose est insuffisante à traduire les sentiments, où il faut recourir aux sons, aux musiques, à l'incantation, je dirai presque à la magie ; où il faut franchir cette limite où les mots cessent d'avoir leur sens du dictionnaire pour acquérir une valeur sonore, une valeur tonale, une valeur *sensible* »<sup>14</sup>. Le drame de Plisnier poète, c'est qu'il lui faut maintenant trouver un langage nouveau pour conquérir l'audience dont il parle, à laquelle il aspire, et que ce langage doit être tout différent de celui qu'il a utilisé jusqu'ici, du seul qu'il tenait pour poétique.

Cette métamorphose ne se limitera pas uniquement à la poésie. Selon Roger Bodart<sup>15</sup>, la rédaction de *Ditka*, une nouvelle de *Faux-passeports*, remonterait au mois de juin 1929, alors que les proses poétiques de *Fertilité du désert* furent composées en 1931. En réalité, il n'y a pas eu de solution de continuité dans l'inspiration du poète. Cette transfiguration ne s'est pas opérée brutalement, comme on serait tenté de le croire, mais fut le résultat d'une longue réflexion. Pendant plusieurs mois, il y eut, chez Plisnier, coexistence de l'inspiration surréaliste et de l'élaboration de récits psychologiques ou, plus exactement peut-être, alternance de divers modes de création. C'est ainsi qu'en 1930, il écrit parallèlement à *Prière aux mains coupées* trois nouvelles de *Figures détruites* (*Aimée, Annabel, Lucile*), et qu'en 1931, il compose, en même temps que les proses poétiques de *Fertilité du désert*, trois récits qui feront partie de *Faux-Passeports* (*Pilar, Carlotta et Corvelise*). Cela signifie que Plisnier, qui sacrifie toujours à l'écriture surréaliste en poésie, s'est attaché à découvrir un nouveau langage en même temps que de nouvelles sources d'inspiration. Dans *Fertilité du désert* et dans *Prière aux mains coupées*, il s'était abandonné au vertige de mettre au jour des images profondément ensevelies dans son subconscient, dans cette région de l'être d'où, selon lui, naît et jaillit toute véritable poésie. Et brusquement, avec *Déluge*, il révoque en doute la primauté du subconscient, le rôle exclusif du rêve en poésie. Cette mutation, Plisnier la qualifie

de retour « aux sources mêmes de la poésie, au chant collectif ». Le problème qui le préoccupait était de savoir dans quelle mesure cette nouvelle forme de langage poétique serait un bon conducteur de poésie et si elle résisterait à ce qu'il appelle un « brassement de forces lyriques disciplinées ». Quatre ans après la lettre à André Breton, Plisnier croit qu'il est possible de faire passer d'une manière *consciente* le fluide poétique dans un poème construit sur un sujet, ou plus exactement sur un thème politique de portée révolutionnaire, sujet « historique comme celui de toutes les épopées », précise Plisnier. En dialecticien averti, il va s'attacher à démontrer comment une matière particulièrement réfractaire au courant poétique, à « cette chose qui échappe aux instruments de mesure des hommes et qu'ils devront longtemps et peut-être toujours accepter comme un *miracle* ou quelque *maladie obscure* », peut, si le poète en a le pouvoir, « ressortir de lui transformée en véritable chant lyrique ».

« Les données du problème étaient celles-ci, écrit-il dans le projet d'article soumis à Henri Crouzy :

» soit un sujet qui fait l'objet des préoccupations passionnées des hommes ;

» soit un poète qui se livre à son démon intérieur.

» Etait-il possible que le poète incorpore à ce point le sujet à sa vie la plus profonde, qu'il se refasse en lui en se chargeant de tous les courants de l'activité poétique et qu'en somme l'œuvre pensée ressorte de lui transformée en matière lyrique, *comme un acte gratuit* »<sup>16</sup>.

Le sujet de *Déluge* devait fatalement faire penser à une œuvre de propagande présentée sous la forme d'un poème plutôt que sous celle d'un essai. Plisnier, qui a prévu le reproche, récuse vivement cette interprétation. « Rien n'est plus loin de lui que cela, écrit-il, parlant de lui à la troisième personne. Il ne se propose de rien démontrer du tout. Il a vécu intuitivement ces dures années. Il a passé en Russie assez (de temps) pour en saisir les courants épars. Il a seulement voulu dire l'histoire. »<sup>17</sup>

Quel que soit le jugement que l'on porte sur la poésie de *Déluge*, Plisnier, dans ce poème, a réussi à créer une remar-

quable unité entre l'inspiration, les moyens poétiques et sa vision de la révolution d'Octobre, une manière de synthèse de l'activité pensante et de l'activité lyrique, quelque chose comme une fresque charriant une force révolutionnaire.

Le succès que connut *Déluge*, la curiosité et, pour beaucoup, l'enthousiasme que suscita l'interprétation de ce poème épique, allaient pousser Plisnier à exploiter cette forme poétique. *Déluge* devint le point de départ d'une longue éclosion lyrique. *Babel*, *Sel de la terre* et *Périple*, écrits par la suite, sont en quelque sorte les moments d'une même exaltation de la révolte de l'homme. Cette forme d'inspiration est l'une des plus originales et des plus riches de l'œuvre de Plisnier. Pendant une dizaine d'années, il y puisera les éléments et les matériaux de ses récits, qui sont tantôt des produits de son expérience de militant révolutionnaire, tantôt des représentations d'événements imaginaires ou recréés. Mais à partir de *Déluge*, Plisnier a rompu définitivement avec l'inspiration et les procédés surréalistes d'écriture automatique. Son choix est fait. Ou plus exactement ne seraient-ce pas les événements qui l'ont forcé à choisir ? Mieux que nul autre, il a mesuré la distance qui existe entre l'écriture et la révolution, mais, il faut le répéter, l'œuvre littéraire — poèmes, nouvelles ou romans, — est et restera toujours pour lui bien autre chose qu'une simple activité intellectuelle. A la recherche d'une large audience humaine, Plisnier a trouvé dans les chants lyriques de *Déluge* une forme qui lui permettra d'exprimer la vision du monde qu'il porte en lui.

REFERENCES

1. et 2. André Breton : *Légitime Défense* (passim).
3. André Thirion : « Un de nos objectifs essentiels était de dissiper le brouillard de confusion qui entourait l'hebdomadaire *Monde*, de situer celui-ci parmi les adversaires les plus dangereux de la classe ouvrière et de déconsidérer Barbusse, son directeur, à qui nous déniions le droit de se présenter comme intellectuel révolutionnaire. » *Révolutionnaires sans révolution*, p. 288.
4. André Breton : *Légitime Défense*.
- 5., 6., 7., 8. et 9. Charles Plisnier : Lettre à André Breton (passim).
10. Charles Plisnier : *Paul Valéry ou la Poésie impure*. — *Monde*, n° 39, 2 novembre 1929.
11. et 12. Lettre à André Breton (passim).
13. et 14. Document Henri Crouzy (passim).
15. Roger Bodart : Notice sur Charles Plisnier. *Annuaire de l'Académie*. 1971, p. 139.
16. et 17. Document Henri Crouzy (passim).

# Juste ou la Quête d'Hélène

de Marcel Thiry

Un essai d'interprétation

par Dominique BERTIN

*Et l'autre Hélène, la fille du Cygne,  
Est devenue étoile aussi, dans l'autre ciel.<sup>1</sup>*

Marcel Thiry.

Ceci est l'histoire de Juste, de la quête qu'il fit de sa mère Hélène, et de sa mort.<sup>2</sup>

C'est ainsi que Marcel Thiry résume, dans les premières lignes de son récit, le thème de l'œuvre qu'il aborde.

Ce roman — on est tenté de dire cette « chronique » — est l'histoire d'un destin : celui du fils de Faust et d'Hélène de Sparte, dont quelques écrivains, parmi ceux qui se sont intéressés à la vie du docteur allemand, mentionnent l'existence.<sup>3</sup>

*Juste ou la Quête d'Hélène*, qui commence là où l'aventure faustienne s'achève traditionnellement, c'est-à-dire au cours de cette nuit où le docteur Faust rendit son âme au diable, et où son fils disparut de la maison paternelle, prend donc sa source dans la légende, mais toutes les aventures que Marcel Thiry attribue à son héros sont le fait de sa seule imagination.

Le récit est évidemment fantastique en raison de sa donnée et de la longue tradition sur laquelle il s'appuie, mais il l'est à

---

1. *Le Jardin fixe*, *Prose des cellules He La*, p. 72.

2. *Juste ou la Quête d'Hélène*, p. 9.

3. Dans la seconde partie du *Faust* de Goethe, le fils de Faust et d'Hélène, qui représente la synthèse idéale du monde germanique et du monde hellénique et qui symbolise aussi la Poésie, s'appelle Euphorion : c'est le nom que la « mythologie » traditionnelle donne à l'enfant né des amours d'Hélène et d'Achille au pays des âmes.

peine dans son déroulement. L'œuvre se borne, en effet, sans faire le moindre appel apparent aux ressources du surnaturel, à suivre le cours de la vie du fils d'Hélène et de Faust. Cependant, le destin de Juste est influencé à deux ou trois reprises par des hasards que le lecteur est tenté de baptiser d'un autre nom, sans être jamais sûr, pourtant, qu'ils ne sont pas seulement des hasards. Nous verrons plus loin que l'incertitude instituée par l'auteur et éprouvée par le lecteur, sur l'origine réelle des événements, influe de façon décisive sur notre compréhension de la signification symbolique de l'œuvre.

*Juste ou la Quête d'Hélène* voulant être l'histoire d'un destin, ces événements sont d'une extrême importance, puisqu'ils surviennent aux moments-clés de l'existence du fils de Faust et qu'ils placent celui-ci devant les bifurcations décisives de sa vie.

L'aventure terrestre de Juste, et la chronique de Marcel Thiry, commencent donc véritablement pendant cette nuit où, épouvanté par la mort atroce de son père et la disparition mystérieuse de sa mère, l'enfant s'enfuit de la maison paternelle de Wittemberg. La première partie du récit décrit l'éloignement progressif du fils d'Hélène de ses origines : de Wittemberg dans la Saxe, il traverse l'Allemagne pour aller vivre dans les forêts de l'Eifel, où la douceur apaisante des bois se substitue aux terreurs de la maison diabolique. C'est là que le fils de la déesse et le petit-fils du roi des dieux devient le plus humble des apprentis-bûcherons. Rien ne devrait ramener Juste vers un passé qu'il a lui-même choisi d'oublier et que les circonstances de sa vie lui ont rendu étranger. Rien, si ce n'est le plus incroyable des hasards, ou la plus préméditée des interventions diaboliques...

La rencontre que fait Juste, le dimanche des Brandons, d'un petit chien noir qui le conduit en gambadant jusqu'à l'auberge de Marguerite, puis jusqu'au village où, à la faveur d'une représentation de l'histoire de Faust donnée par un théâtre ambulant, il apprend sa véritable origine, est décisive, car elle suggère au fils d'Hélène le grand dessein de retrouver sa mère.

Tout en nous laissant la liberté d'imaginer que ce sont bien les fantaisies vagabondes d'un honnête barbet joueur qui condui-



sent Juste vers son destin, l'auteur ne nous interdit pas de penser que l'animal n'est sans doute pas le chien innocent qu'il semble être. C'est ainsi qu'une série de petites notations suggèrent insidieusement au lecteur que le barbet est peut-être une incarnation de Satan. Dès l'abord, l'animal rappelle au jeune homme Praestigiar, le chien au regard diabolique que Faust avait suscité par sortilège, et qui, à l'échéance du pacte, avait grandi soudainement, brisé la nuque de son maître et emporté l'âme du damné en enfer. Il semble aussi à Juste, qui connaît pourtant bien la région, que le paysage s'ouvre devant le barbet en vallons inconnus et nouveaux. Et, à la seconde apparition du chien après la scène de l'auberge où Juste résiste à la tentation, l'ambiguïté se déclare plus franchement encore :

Juste marchait depuis un bon moment quand le chien noir reparut à la crête d'une prairie, comme s'il avait fallu quelque temps à l'enfer, après son échec, pour mettre en œuvre une tentation nouvelle. <sup>1</sup>

Remarquons que la comparaison conditionnelle est une construction privilégiée des récits fantastiques, car elle prolonge l'ambiguïté en même temps qu'elle la crée. Elle est familière à Marcel Thiry, et nous l'avons déjà souvent rencontrée dans ses livres, et jusque dans ses titres. Faut-il rappeler *Comme si*, dont l'intitulé manifeste la volonté de placer le récit sous le signe de l'équivoque et de la double interprétation ?

Dès le début du chapitre, une courte phrase, qui risque d'échapper à un lecteur peu attentif, jette sur toute la suite de la scène une lumière trouble :

Juste avait l'impression de s'être déjà de façon pareille, il n'aurait pu dire quelle autre fois, égaré à la suite d'un barbet noir, un dimanche de mars, à travers champs. <sup>2</sup>

Il s'agit évidemment d'une réminiscence de l'aventure identique survenue à son père : l'épisode du récit de Marcel Thiry

1. *Op. cit.*, p. 55.

2. *Ibid.*, pp. 51-52.

trouve son origine dans la scène, *Devant les portes de la ville*<sup>1</sup>, du premier *Faust* de Goethe, au cours de laquelle Wagner, le famulus rationaliste et assez médiocre, ne voit dans le barbet gambadant à travers champs qu'un jeune chien égaré, tandis que Faust pressent, avec raison, qu'il doit s'agir là d'une manifestation satanique. Voilà une raison supplémentaire pour le lecteur du roman de Thiry d'imposer silence aux objections de sa raison et d'accepter l'idée que Juste a bien rencontré Satan pendant sa promenade.

Chaque fois que l'expérience de Faust et le passé éternel d'Hélène, qui vivent leur vie souterraine dans le subconscient de Juste, remontent à la surface de son esprit pour lui dicter sa conduite, le lecteur ne peut se défendre d'éprouver surprise et trouble. Et le récit acquiert du même coup une profondeur fantastique étonnante. Il en est ainsi, par exemple, dans l'épisode que nous venons d'évoquer, quand, au seuil de l'auberge qu'il ne connaît pas, le fils de Faust interpelle la servante qu'il n'a jamais vue, en lui disant :

— Tu t'appelles Marguerite ?<sup>2</sup>

Le jeune homme ne succombe pas à la tentation de la chair que symbolise Marguerite, et il évite ainsi le piège dans lequel tomba son père. Cette admirable page de la tentation de Juste est sans doute un des meilleurs exemples de ces instants lourds de tout le bonheur ou de tout le malheur à venir d'une vie, qui hantent l'œuvre de Thiry. Le temps semble suspendu durant la seconde du choix décisif de Juste :

La fille restait silencieuse, les mains ouvertes, comme si elle avait laissé s'en échapper le roman qui n'aurait pas lieu ; et tout cet avenir aboli, les soirs d'avril sous le pêcher, les rendez-vous dans la cabane du jardin, la fente entre les planches de la cabane par où l'on épie la venue de l'amant, les nuits coupables et immortelles, l'infanticide, l'écluse sinistre au bout de l'étang, tout le plaisir et toute la douleur, tout se défit dans l'irréalisé.<sup>3</sup>

1. *Goethe, Faust*, Paris, Aubier-Montaigne, s.d., (coll. bilingue), pp. 28 et 29.

2. *Op. cit.*, p. 53.

3. *Ibid.*, p. 54.

En faisant ainsi échec au diable, Juste échappe définitivement à l'emprise du mal pour devenir « le juste ». En repoussant le péché de la chair, il choisit d'être « le pur ». Cet épisode, anodin en apparence, implique que le fils d'Hélène prend conscience de sa nature divine et accepte de l'assumer.

Comme nous l'avons dit, le barbet noir l'attend à la sortie de l'auberge et le conduit, cette fois, dans un village où un théâtre ambulant s'apprête à représenter l'histoire du docteur Faust dont la tradition populaire s'est déjà emparée. Malgré toutes les bouffonneries, les inexactitudes et les vulgarités des comédiens, le spectacle est une révélation pour le jeune homme. En réveillant ses souvenirs d'enfance, en lui dévoilant son origine, il dépose dans l'âme de celui qui vient de renoncer au mal, le germe d'un grand dessein : retrouver sa mère qui disparut mystérieusement de la maison de Wittemberg à l'instant de la mort de Faust.

Ainsi, les deux événements provoqués par la magie du petit chien noir rendent à Juste, avec la mémoire d'un passé perdu, la conscience de son ascendance divine, et ils suscitent en lui la perception précise des devoirs que cette ascendance suppose : celui de la pureté et celui de la quête.

La seconde partie de la vie du nouveau Perceval s'ouvre ce jour-là. Par un mouvement naturel, c'est à travers les livres qu'il commence sa quête d'Hélène. Mais le savoir quasi universel qu'il y conquiert ne lui livre pas le secret qu'il cherche. C'est ainsi qu'après avoir constaté la faillite de la connaissance, il décide de passer à l'action. Il forme le projet de rejoindre sa mère dans cette île du Pont-Euxin qu'on appelle « le pays des âmes », où elle vit avec Achille, et d'où les sortilèges de Faust l'avaient fait sortir. Mais avant son départ, il fait une nouvelle rencontre décisive.

C'est dans les rues de Cologne, où il est allé poursuivre ses études à l'Université, que Juste fait la connaissance d'un ancien marin lithuanien devenu mendiant. Ce personnage lui révèle la tentation de l'or, l'amène à songer à un héritage possible et lui souffle l'idée de se rendre à Wittemberg où il rencontrera Wagner et la mort.

[...] il écouta l'ancien traitant du poivre et mit sa foi dans la puissance de l'or. Il se préoccupait pour la première fois d'accommoder son rêve à la raison des hommes ; jusqu'alors, il n'avait accueilli celle-ci que dans la mesure où elle servait son rêve. Il commençait son grand détour. <sup>1</sup>

Pour la deuxième fois, Juste se trouve ainsi à la croisée des chemins. Pour la deuxième fois, il est tenté, et, pour la deuxième fois, il l'est peut-être par le diable, qui convoite son âme comme il avait convoité celle de son père. Car si le barbet était Praestigiar, il est probable que le Lithuanien est également une incarnation du Malin.

Une fois encore, l'auteur de *Juste ou la Quête d'Hélène* prend soin ici, comme il l'avait déjà fait dans la narration de la péripétie du barbet, de laisser planer le doute dans l'esprit du lecteur. Il est possible que le mendiant borgne soit Satan en personne, mais un être tout bonnement humain à l'âme assez basse agirait et parlerait sans doute de la même manière.

Les citations suivantes, où j'ai souligné les « peut-être » multipliés par Marcel Thiry, montrent qu'il ne désire nullement dissiper l'ambiguïté dans laquelle nous nous débattons :

Ce rire du Lithuanien montait *peut-être* du royaume d'en bas ; *peut-être* le borgne était-il l'agent de la tentation ; et ce feu d'escarboucle que donnait sa prunelle sous un certain angle, ce n'est pas pour rien, *peut-être*, qu'il faisait penser aux yeux de Praestigiar. <sup>1</sup>

Quelques pages plus loin, nous retrouvons le même « peut-être » à propos de la tentation de l'héritage que le Balte insuffle dans l'esprit de Juste :

La voix insistait, chargée de son accent étranger et *peut-être* diabolique. Elle introduisait dans les plans de Juste cette idée d'héritage, si neuve, si discordante au milieu de ses rêves de la pure île Blanche, et qui, après celle de l'or, allait détourner le jeune homme du droit chemin vers Leucé. <sup>2</sup>

1. *Op. cit.*, p. 123.

2. *Ibid.*, p. 129.

Mais, au cours de son entretien avec le famulus Wagner, Juste constate bien vite l'avilissement que provoque la cupidité dans l'âme humaine, et il se lave aussitôt « de l'impur calcul d'argent que le débardeur borgne avait insinué dans ses desseins »<sup>1</sup>. Il décide alors d'en revenir à son projet initial et de « partir en pèlerin dépouillé »<sup>2</sup>.

Il a ainsi repoussé les trois tentations qui l'avaient successivement assiégé : celle de la chair, — celle de la magie à laquelle il a rêvé un moment dans l'espoir de gagner Leucé par lévitation, — celle de l'or, enfin. Mais avant de partir pour l'Île Blanche, il a soin de rendre visite au juif Mosès et à sa femme Bethsabée, dont l'hospitalité lui a laissé un des seuls souvenirs heureux de son enfance. Le retard qu'il subit en accomplissant ce geste de reconnaissance permet à Wagner, qui craint toujours que le jeune homme ne revendique sa fortune, de machiner son assassinat.

Marcel Thiry, dans les pages qu'il consacre à cette visite, évoque sans cesse en contrepoint l'épisode du Livre des Juges, où le lévite d'Ephraïm et sa concubine subissent également un retard qui leur sera fatal :

Et l'on ne sait si c'est pour un sursis suprême avant le drame préparé, ou bien au contraire si le destin calcule l'instant du départ et suspend celui-ci pour que l'embûche sur la route soit exactement rencontrée.<sup>3</sup>

Où est la main du diable dans tout cela ? Dans l'épisode du barbet ? Mais on comprend mal pourquoi Satan aurait volontairement suscité dans l'esprit du jeune bûcheron l'éclosion de ce grand dessein qui fera de celui-ci un être capable d'affronter le Mal et de le tenir en échec. Dans le second événement peut-être, qui l'amena à faire le « grand détour »<sup>4</sup> par la mort ? Car c'est vraiment la rencontre avec le mendiant borgne — Marcel Thiry y insiste à plusieurs reprises — qui décide de la perte de Juste :

1. *Op. cit.*, p. 147.

2. *Ibid.*, p. 163.

3. *Ibid.*, p. 161.

4. *Ibid.*, p. 123.

S'il n'avait pas écouté le borgne et fait le détour de Wittemberg, qui sait s'il n'aurait pas réussi dans son voyage et retrouvé son Hélène ? <sup>1</sup>

Tout le roman est traversé de cette vérité paradoxale, mais essentielle à la compréhension du héros :

C'est sa folie qui compte, et sa leçon qu'il donne en mourant ; car il est mort d'avoir transigé avec cette folie et pris sur elle le conseil des hommes. <sup>1</sup>

Mais, d'autre part, si, malgré le détour par Wittemberg, Juste n'avait pas succombé à la nostalgie de certain souvenir d'enfance et s'il n'avait pas rendu visite à Mosès et Bethsabée, il serait peut-être arrivé quand même à Leucé. Il n'est donc pas exclu que Satan ait attendu que le destin de sa victime se dessine librement pour donner, le moment venu, l'ultime chiquenaude fatale.

Alors, où est la main de Satan ? Dans la première intervention, dans la deuxième, dans la troisième ? Ou bien nulle part ? Et n'est-ce qu'une succession d'étranges concours de circonstances qui décidèrent du tracé de ce destin exceptionnel ?

Cette indécision volontaire dans laquelle nous laisse l'auteur, et l'interprétation ambiguë de certaines des aventures qu'il prête à Juste, ont donc pour effet de nous placer devant l'alternative que je viens d'évoquer : croire à une intervention diabolique dans la vie du héros ou la refuser.

Si le lecteur fait sienne l'hypothèse satanique, il joue le jeu de Juste lui-même, qui croit au diable comme il croit à Hélène. Car si Satan existe, si c'est bien son regard que le jeune homme a croisé dans les yeux du barbet et si c'est son œil rouge qui luisait sous le front du mendiant borgne, son rêve n'a rien d'absurde : le surnaturel est naturel et le merveilleux est dans la vie. Si Satan n'est pas une invention des hommes, Jupiter est plausible, et sa fille peut être née de l'œuf de Lédà, et Faust peut avoir acheté au diable le secret de susciter Hélène, de lui donner un corps et de l'aimer. D'ailleurs, Juste n'est-il pas doté

1. *Op. cit.*, p. 168.

de certaines caractéristiques physiques surnaturelles ? Tous ses souvenirs d'enfance si précis ne sont-ils pas probants ? Qu'y aurait-il de surprenant à ce que son existence réponde aux promesses de ses origines ? Donc, si l'on admet l'hypothèse diabolique, l'aventure du fils de Faust prend l'allure d'un combat égal entre les forces du bien et celles du mal. Satan, s'attachant à entraver et à faire échouer la quête lumineuse de Juste, y prend différents visages, celui du barbet noir ou celui du marchand borgne, à moins qu'il ne se contente simplement d'exploiter avec habileté la méchanceté du disciple médiocre et cupide.

Dans cette optique, les dernières pages du roman s'expliquent aisément. La mort de Juste consacre l'égalité des forces et le combat manichéen ne s'achève, ni par l'échec de Juste, ni par la victoire de Malin. Tous deux triomphent, tous deux échouent. Si Satan semble gagner la partie en abattant le jeune homme, ce meurtre prémédité avoue en même temps sa défaite : Juste est assassiné, car il allait triompher. Il avait repoussé les tentations et tenu le Mal en échec, il venait de prouver qu'il était « le juste », et il était en train de gagner sa victoire. D'autre part, Juste échoue, puisque ses retrouvailles avec sa mère restent pour toujours à l'état de rêve. Mais, en même temps, sa mort lui donne raison. Car le fils d'Hélène conquiert sous le poignard la certitude de l'existence du diable à qui il doit sa mort : Satan, en le séparant de sa mère, se démasque, et, par là, cautionne tout le reste :

Le surnaturel était un ; puisque Satan était, Hélène était aussi ; et qu'au diable avide d'empêcher la réunion du fils de Faust et de sa mère, il eût fallu ce crime du premier soir pour arrêter la marche vers Leucé, c'était l'aveu que la voie prise était la bonne, et qu'Hélène vivante attendait dans l'Ile Blanche. <sup>1</sup>

La seconde interprétation qui s'offre au choix du lecteur refuse l'explication surnaturelle et fait de Juste un homme comme les autres : le fils d'un « charlatan nommé Faust » <sup>2</sup> et de « quelque fille ramassée sur un champ de foire et décorée du

1. *Op. cit.*, p. 165.

2. *Ibid.*, p. 76.

nom et de la gloire d'Hélène par imposture ou par démente. »<sup>1</sup> A l'intérieur du roman, c'est la position que défend le curé de Stadtkyll. *Juste ou la Quête d'Hélène* devient alors l'histoire exemplaire d'un grand destin poétique, dont le héros, en exil dans le monde des autres hommes, s'est bâti un univers personnel fait de songes, de fantasmes, d'illusions enfantines, d'espérances imaginaires. Rêvant qu'il est le petit-fils de Jupiter et la proie élue du diable, il s'attache dans la solitude, avec la conviction ingénue et inébranlable des poètes, à donner vie à son impossible espérance. Et il meurt, non point sous les coups de Satan, comme il l'espère, mais en victime innocente de la médiocrité et de la méchanceté humaines. Mais s'il ne retrouve pas au ciel l'Hélène inventée par ses songes, il rejoint son frère Simul au panthéon des héros assassinés.

Que choisir ? La règle du jeu fantastique auquel le lecteur est convié, prescrit justement qu'il ne choisisse point ! S'il veut percevoir tout le charme et toute la richesse de l'œuvre, qu'il se laisse donc balancer, au gré de ses découvertes, entre les deux visages de Juste que l'auteur lui propose. Si son cœur est assez innocent pour admettre qu'ils ne s'excluent pas, qu'ils sont vrais l'un et l'autre, et que chacun d'entre eux, tour à tour, est le palimpseste de l'autre, sa lecture sera féconde. Et l'apparition en surimpression du personnage unique et double à la surface de sa conscience prêterait au dieu un peu de notre humanité fragile et au héros une part de l'infailibilité des dieux.

Il nous reste à examiner dans quelle mesure le récit de Marcel Thiry est susceptible d'une interprétation allégorique.

La dédicace à Marie Delcourt qui fait partie intégrante du récit, puisqu'elle en constitue le dernier chapitre, nous éclaire sur les intentions de l'auteur :

Le retour des Juste gênera toujours les Wagner et les Wagner toujours assassineront les Juste, sans que ce soit toujours par le poignard.

J'ai donc raconté une histoire vraie.

---

1. *Op. cit.*, p. 168.



La mise au pluriel des noms propres « Juste » et « Wagner », l'emploi de l'adverbe « toujours », du mot « donc » et toute la suite de la dédicace, où Marcel Thiry redit que son histoire est vraie, même si les choses ne se sont pas passées comme il le narre, montrent que le récit se veut exemplaire et qu'il s'attache à nous décrire une vérité morale valable en tous temps et en tous lieux.

Le traitement littéraire de l'œuvre est à la mesure de cette intention fondamentale, qui vise à élever le récit à la dignité du mythe.

Le choix du personnage d'abord... En élisant comme héros le fils du docteur Faust et d'Hélène de Sparte, qu'une tradition littéraire continue a promus au rang des symboles universels, Marcel Thiry nous invite à penser que le destin de Juste est chargé, lui aussi, d'une valeur symbolique dans l'ordre philosophique et moral.

Le lecteur idéal que nous venons d'évoquer dans les pages précédentes en vient bientôt à l'assimiler dans son esprit à l'un de ces demi-dieux très humains de la mythologie grecque, en qui, depuis deux mille ans, notre civilisation a trouvé ses exemples et la nourriture de son esprit.

Et l'exploitation romanesque des personnages et des décors vient confirmer sans cesse cette volonté de répudier l'anecdotique au profit de l'universel : les détails particularisants sont volontairement escamotés pour laisser la place aux seuls traits significatifs qui marquent le destin de Juste. Ainsi, alors que la vie du fils de Faust se déroule dans une série de décors différents et croise la route de nombreux personnages, le roman conserve un caractère nettement linéaire. Les êtres et les lieux sont uniquement silhouettés en fonction du rôle qu'ils ont à jouer dans le destin du jeune homme. Ainsi, le curé de Stadtkyll, chez qui Juste a pris pension, incarne l'humanisme du seizième siècle qui livre à l'enfant le savoir de l'époque mélangé de chrétienté et d'antiquité classique. Ainsi, la cathédrale de Cologne, au pied de laquelle Juste acquiert les dernières bribes de la science, joue, elle aussi, un rôle symbolique dans l'aventure : une légende allemande raconte en effet que Satan, jaloux

de la grandeur et de la beauté du bâtiment qui s'édifiait, avait dévoré un morceau du plan. Et l'inachèvement de l'édifice, qui suggère que le diable existe, entraîne dans l'esprit du jeune idéaliste la conviction corrélatrice qu'Hélène doit exister aussi.

Et Marcel Thiry multiplie les notations qui tendent à accréditer dans l'esprit du lecteur l'impression qu'il n'a pas affaire à une histoire comme les autres, et que Juste est investi d'une mission d'ordre surnaturel qui n'intéresse pas qu'un seul individu. C'est le curé de Stadtkyll qui se passionne, lui aussi, pour la quête d'Hélène :

Le siècle entier, d'ailleurs, n'y était-il pas engagé avec eux ? <sup>1</sup>

C'est l'allusion à la littérature populaire qui prétend que Juste possédait le don de prophétie :

Tous les enfants nous enseignent la sagesse, et la sagesse livre les clés du futur. <sup>2</sup>

Mais il y a aussi cette étrange coloration en noir et blanc de l'ensemble de l'œuvre : en opposant le noir, symbole de la terreur et du mal, au blanc de la paix et du bien, Marcel Thiry nous montre qu'il a fort bien compris que les univers exemplaires préfèrent les contrastes simples qui frappent l'imagination aux nuances subtiles dont les ambiguïtés distraient l'esprit.

Le livre refermé, le lecteur s'interroge sur la motivation profonde de la quête si persévérante de Juste. Et les commentateurs, avec lui, se sont attachés à élucider le symbole que représente Hélène. Autant de têtes, autant d'avis... Pour les uns, elle représente la Beauté, pour les autres la Vérité, pour d'autres encore le Savoir. Ces diverses gloses sont intéressantes, mais il importe de les manier avec prudence, et de ne jamais perdre de vue la vérité charnelle de l'œuvre. Car, s'il est vrai que *Juste* est l'histoire d'une éducation spirituelle, rien ne nous interdit de croire que le but fondamental de la quête du fils d'Hélène fut

1. *Op. cit.*, p. 96.

2. *Ibid.*, p. 16.

d'abord de retrouver cette mère chaleureuse qui reconfortait son enfance et apaisait ses frayeurs.

Citons, en guise d'exemple, une des plus curieuses de ces « élucidations » : celle d'André Dabezies qui, dans son livre *Visages de Faust au XX<sup>e</sup> siècle*, consacre quelques lignes à Juste. Son interprétation psychanalytique du roman est sans doute séduisante, mais elle a le défaut de n'être fondée en rien sur l'analyse du texte et elle pèche par la gratuité habituelle de ce genre d'explication :

Le fils de Faust veut reconstituer l'image de son père, déjà déformée par la sombre légende. Ce qui le lance à la quête d'Hélène, ce n'est pas la passion de la beauté, mais le désir de recouvrer, avec sa mère, son identité totale.<sup>1</sup>

Si on retourne au récit lui-même et si l'on s'attache à l'étude des passages où Marcel Thiry évoque, à travers la conscience et les souvenirs de l'enfant, Hélène et l'île de Leucé où elle repose, on est frappé par la fréquence des mots « blanc », « blancheur », « pâleur », « clarté », « lumière »... Pour moi, la quête de Juste est ainsi définie par l'auteur lui-même comme une aspiration à la blancheur qui représente, dans la symbolique des couleurs familière à Marcel Thiry, la désignation poétique de l'absolu. Mettant ainsi d'accord les commentateurs en leur donnant à tous tort et raison à la fois, Hélène et l'île Blanche figurent la suprême perfection platonicienne du Beau, du Vrai et du Bien. L'accession de Juste au séjour des âmes serait la découverte de la réponse ultime et marquerait pour l'élu la résolution de toutes les contradictions humaines au sein de la certitude et de la paix.

Dans la mémoire de Juste qui se souvient souvent de sa petite enfance, Hélène apparaît le plus souvent comme une grande forme blanche, comme la source de lumière dissipant toutes les terreurs. Sa jeune vie est hantée par la nostalgie de cette clarté :

Ce n'était pas seulement la langueur orpheline qui le faisait rêver d'un retour vers ces bras blancs, ces douces laines blanches et

---

1. André Dabezies, *Visages de Faust au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1967, p. 482.

légères, cette tiédeur jeune et antique dont aucune tiédeur ne reproduisait la qualité.<sup>1</sup>

Mais Juste voyait la haute forme blanche de sa mère sortie du fond noir de ses appartements...<sup>2</sup>

[...] il chercha des yeux ce palier sombre où apparaissait à cette plainte, dans les soirées de son enfance, la blanche forme secourable de sa mère.<sup>3</sup>

Ce sont ces évocations qui permirent à Claude Aveline d'écrire à Marcel Thiry, en évoquant le destin de ses personnages : « Vous croyez à la blancheur des créatures sur le fond noir des destinées »<sup>4</sup>.

Mais Juste, après s'être complu longtemps dans une aspiration vague, va préciser sa nostalgie. Sa quête spirituelle se fait concrète le jour où il acquiert, par la grâce d'une sorte d'illumination, la certitude que sa mère repose dans cette île du Pont-Euxin, où séjournent, dit-on, les âmes des héros. Tous les rêves du fils de Faust s'attachent désormais à imaginer le « séjour pâle des héros assagis et de la blanche Hélène qui [vient] à lui comme une aube »<sup>5</sup>, et toute sa vie se résume dès lors en cette phrase qui dévoile le sens de son destin :

Il aspirait à la blancheur de l'île reposante.<sup>6</sup>

Ce n'est évidemment point par hasard que cette île s'appelle Leucé, qui est l'équivalent grec de l'île Blanche. Au travers de l'évocation qu'esquisse aux yeux de Juste l'ancien marin borgne, cette île du Pont-Euxin nous apparaît comme un lieu peuplé de nuées, d'émanations indistinctes, de blancheurs vagues et mouvantes qui figurent pour certains les âmes des héros, mais qui ne sont pour d'autres que de simples vols de mouettes :

C'est vrai pourtant que, dans le soir, ces blancheurs qui s'élevaient comme des fumées ressemblaient à de grandes formes humai-

1. *Op. cit.*, p. 116.

2. *Ibid.*, p. 95.

3. *Ibid.*, pp. 149 et 150.

4. Claude Aveline, *La Marche de l'Escalier*, Marginales 89-90, p. 137.

5. *Op. cit.*, p. 158.

6. *Ibid.*, p. 119.

nes dans des voiles. Et ce doit être à cause de ces mouettes ou de ces âmes qu'à Soulina l'île aux serpents s'appelle aussi l'Île Blanche.<sup>1</sup>

Cette description de l'île de Leucé par le mendiant borgne rappelle d'une manière saisissante les dernières lignes si mystérieuses du journal d'Arthur Gordon Pym, où le héros narre la rencontre qu'il fait en plein océan, d'immenses vols d'oiseaux livides, et l'apparition du grand géant blanc<sup>2</sup>. Ce rapprochement s'impose d'autant plus à l'esprit que Marcel Thiry ne fait nul mystère de son admiration pour Edgar Poe et pour Arthur Gordon Pym. Par exemple, dans *Comme si* :

Un soir, Basile narra d'un trait tout *Arthur Gordon Pym*, qu'il admirait au point d'en tirer d'innombrables significations symboliques. Il représentait tout le récit comme un achèvement vers le blanc, comme une quête de la blancheur.<sup>3</sup>

L'auteur du *Jardin fixe* fait encore une allusion significative à Arthur Gordon Pym dans *La Couleur*, une des nouvelles de *Marchands*. Dans ce récit où le langage des couleurs joue un rôle fondamental, le blanc, mélange de toutes les tonalités du prisme qui représentent la vraie vie, signifie pour le héros la résolution de tous les problèmes et de tous les conflits dans une paix durement conquise. Le lien avec Juste et Arthur Gordon Pym est évident. Écoutons la fin de *La Couleur* :

Il nie le noir ; et, par un miracle, le sommeil qui lui vient n'est pas noir. [...] voici devant lui, au lieu du soir qui tombe, et tandis qu'il commence à fermer les yeux, une grande blancheur.

La colonne de blancheur, au pied de son lit, continue à s'élever dans le silence, comme l'œuvre même du temps, [...] Et Henri lui tend les bras, et il sent qu'il commence à monter avec elle.

O Arthur Gordon Pym !<sup>4</sup>

N'est-ce pas, d'ailleurs, la même valeur symbolique d'absolu

1. *Op. cit.*, p. 119.

2. Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Paris, Livre de Poche, p. 241.

3. *Comme si*, p. 115.

4. *Marchands, La Couleur*, pp. 69 et 70.

et de pardon qu'il faut accorder à la neige dans la nouvelle *Simple Alerte*, et dans le sonnet qui précède ce récit dans *Marchands* : « Et s'il allait neiger doucement sur les lampes ? ».

L'interprétation que je viens d'esquisser permet de dégager la signification profonde du dernier épisode du roman, qui a intrigué un certain nombre de critiques. Car la mort de Juste n'est, ni une facilité de romancier, ni une contradiction. Elle n'est pas non plus un échec. Au contraire ! Juste, comme Arthur Gordon Pym, comme Vitaile, comme Henri, a conquis dans la blancheur définitive l'absolu qu'il poursuivait :

Tout devint blancheur. Il oublia que Leucé n'était qu'une île, il en fit une étoile. Il avait gagné d'y monter auprès de sa mère Hélène, soutenu par les cavaliers gémeaux. Il ne sentit plus dans son dos le croc de la lame ; il put se soulever sur le coude, se tendre vers les deux astres [Castor et Pollux, frères d'Hélène] dont la clarté devint comme une grande aube pâle.<sup>1</sup>

Ainsi, pour Juste agonisant, l'existence d'Hélène et sa présence à Leucé se trouvent merveilleusement confirmées : la mort peut être aussi un accomplissement.

Il n'est pas inutile de signaler que cette quête que Juste fait de sa mère rappelle à plusieurs points de vue une autre quête : celle que Perceval fit du Graal. Les personnalités des deux héros offrent de multiples ressemblances. Ils sont tous deux adolescents, ils se lancent l'un et l'autre dans une découverte progressive du monde, ils partagent les mêmes qualités d'innocence, de pureté, de persévérance, d'impunité divine, de foi mêlée d'inconscience. Le fantastique n'est même pas étranger à l'œuvre de Chrétien de Troyes, puisque le château du Roi Pêcheur surgit comme par enchantement devant le héros. Et c'est d'une manière un peu semblable que, dans *Juste ou la Quête d'Hélène*, l'auberge de Marguerite et le village semblent être suscités par la magie.

Mais au niveau de la signification profonde, les deux œuvres accusent de grandes divergences : la plus fondamentale est évidemment que Perceval s'inscrit dans une perspective chrétienne,

1. *Op. cit.*, p. 166.

---

tandis que Juste s'attache à l'unique accomplissement de son salut personnel. Mais les deux héros se rejoignent dans un même faux pas, où ils retrouvent une émouvante fraternité : leur faute est d'avoir compromis le succès de leur quête en acceptant une transaction momentanée avec le monde des hommes auquel ils n'appartiennent pourtant tout à fait ni l'un ni l'autre.

# Masque et visage

par Robert GUIETTE

*Malheur à qui ne sait pas porter  
son masque.*

Pirandello, *Henri IV*.

Léautaud : « Rien n'a plus de prix pour moi que la netteté, la concision, et c'est si difficile de n'être pas littéraire, le premier mérite à mes yeux. » Il condamne l'ornement comme une hypocrisie. Mais ce qu'on nomme un style se reconnaît-il autrement qu'à ses ornements et à ses habitudes ? Stendhal disait : « On dit qu'un homme a un style, lorsque, rencontrant une phrase dans une gazette, on peut dire qu'elle est de lui. » Dépouillé de tout oripeau littéraire, le style de Stendhal — ou celui de Léautaud qui l'admire — est-il reconnaissable dès le premier abord ? Ce n'est qu'à force de vivacité, de naturel qu'ils révèlent leur personnalité.

Le style, certains le recherchent dans les frisures et les broderies. Cela peut avoir des grâces plus ou moins séduisantes. Souvent cela sent le maître de ballet et le menuet que la pochette grêle accompagne. Et ces jolis petits pas sont à la démarche, ce que le masque est à la physionomie. Le mignon se croit Orphée ou Apollon en personne ! Il en joue le rôle. Il n'est souvent qu'affecté.

Mais il existe aussi des styles naturellement riches et colorés, comme il existe des tempéraments fastueux, des esprits qui s'évalent, des voix héroïques. A côté du style oratoire et du style-comédien, le style « rhétorique », le style outrancier, ou



doucereux, grandiloquent, frénétique, truculent (dans le rire et dans les larmes), le style bouffon, extravagant. Le tout est d'y réussir, et pour cela de ne pas opter mal à propos, en se trompant sur ses dons.

\*  
\*\*

Certains êtres ont la hantise de la sincérité. Il leur semble qu'ils ne manifestent jamais assez l'être qu'ils sont. Ils se choisissent une voix, un ton, une articulation, un style, un mode de penser entièrement conformes à ce qu'ils savent — ou croient savoir — de leur être profond. Leur visage même ne leur semble jamais assez vrai. Ils se fardent pour se ressembler mieux ! Le masque seul peut les satisfaire, qui exprime leur réalité. La réalité de leur art. En fin de compte, c'est en quelque sorte leur caricature qu'ils affichent. Tel serait le masque de ceux qui veulent se faire reconnaître. Bien différent du masque hypocrite, ou, comme l'appelait Ghelderode, « le visage mensonge ». Non plus « faux visage », mais masque-vérité !

\*  
\*\*

Il est donc divers usages du masque. On peut en énumérer quelques uns. Celui qui doit écarter les importuns, celui qui permet de se dissimuler, d'entrer dans une sorte d'anonymat, de choquer, d'empêcher toute familiarité. Aussi bien, on peut songer au masque de coquetterie, celui du sourire professionnel, le masque de la joliesse, celui de l'ironie, celui de l'être trop sensible qui craint qu'on pénètre son naturel...

Si l'on peut considérer tel grimace, tel masque comme une transformation du visage destinée à renforcer les traits essentiels de la physionomie en effaçant tout ce qui est accessoire, momentané, les traits discordants, cela équivaut à afficher, à éclairer sa vérité. Révéler l'homme que l'on est, peut signifier humilité aussi bien qu'orgueil. Pourquoi non ? On le sait bien, on est moins pudique, moins timide et plus franc sous le masque. A visage découvert, tel serait enclin au cabotinage, aux allures de penseur, aux sentiments hypocrites, édifiants ou non, qui sous le masque réussirait à devenir parfaitement soi-

même. Inutile alors de prendre la pose, de gonfler le style noble, de se servir du vocabulaire « de circonstance ». Le masque est à mi-chemin entre l'anonymat et la nudité. Chacun en fait usage à sa manière et à des fins personnelles.

\*  
\*\*

Il est temps, je crois, d'en arriver aux exemples, et spécialement à ceux que fournit un ami, Michel de Ghelderode. (Il en est bien d'autres. J'en connais, et peut-être en parlerai-je un jour.)

Ghelderode, un pseudonyme, comme on sait.

Le masque le plus courant en littérature, est le pseudonyme. On le choisit pour diverses raisons. Certains trouvent leur prénom ou leur patronyme disgracieux, trop voyant ou pas assez, trop ou pas assez signifiant. D'autres, dont la vie se passe sur des plans divers, souhaitent conserver leur liberté. D'autres encore trouvent trop peu de rapport entre leur œuvre et leur nom. Ou bien visent à se rattacher à quelque origine imaginaire qu'ils préfèrent à la leur propre. Leur nom d'emprunt serait alors une supercherie ou une forme de publicité. Qu'importe ? (Tel, que le problème accrocherait, pourrait lire *Auteurs déguisés* d'Adrien Baillet, 1690.)

Tout cela procède de l'obsession de jouer un rôle et d'attirer l'attention sur ses intentions. Attitude bien explicable, par exemple, chez un homme de théâtre. Je ne pense pas seulement à l'acteur, mais — bien davantage — au dramaturge. N'a-t-il pas, bien souvent, l'habitude de s'identifier avec les personnages qu'il fait agir et parler ? Par cette affirmation d'identité d'emprunt, il se sent entièrement libéré... Aucune contrainte ne peut plus désormais le retenir de dire ce qu'il pense. L'œuvre s'incorpore à la vie. Elle souligne les desseins et marque l'action littéraire d'une certaine manière. Il est « un autre ».

Lorsque j'ai lu le beau livre de Roland Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*, qu'a publié l'Académie en 1971, je me suis posé la question de savoir ce que le dramaturge aurait pensé de ce titre. J'ai bien connu Ghelderode.

Du moins, je le crois. Lorsque nous nous rencontrions, il me semblait que nous vivions des heures de réelle amitié, c'est-à-dire de confiance et de sincérité. Lorsque d'autres me parlaient de lui, il me semblait pourtant qu'il ne s'agissait pas tout à fait du même homme. Portait-il le masque à tout moment ? En changeait-il d'après ses interlocuteurs ? Ou bien chacun de nous lisait-il ce masque ou ce visage à sa manière ? Les faits dont on parlait, étaient-ils les mêmes ? Leur signification prenait des aspects divers et parfois contradictoires. Je demandais à la biographie qu'avait écrite Roland Beyen l'explication de ce phénomène. Beyen écrit que Ghelderode « a entouré sa création d'un vaste réseau de mensonges et de mystifications ».

\*

\*\*

Mystifications, mensonges, masques ? L'auteur qui imagine, qui romance, qui met en scène, serait-il un menteur ? J'ai peine à le croire. L'auteur qui, songeant à se souvenir, mêle le souvenir de son œuvre à celui de sa vie, serait-il un mystificateur ? N'est-il pas mystifié, lui tout le premier ? Ce masque qu'il propose à la vue n'est-il pas devenu en quelque sorte son vrai visage mieux que celui que voient nos yeux. Lorsque Beyen nous dit : « Le vrai Ghelderode n'est ni dans ses confidences, ni dans les archives, mais dans la confrontation de ces deux sources », je proteste : à ces deux sources il faut préférer ce que l'œuvre nous dit. Qu'il y ait eu tendance à fabulation, n'est-ce pas le propre même de sa nature ? Sinon il n'aurait pas écrit son œuvre. Elle ne serait pas ce qu'elle est s'il avait le tempérament d'un archiviste ou d'un comptable. Pour tout auteur, c'est l'œuvre qui dit la vérité ; l'état civil et les archives ne sauraient y rien changer.

En disant cela, je ne suis pas bien loin des conclusions de Roland Beyen, qui rapporte le propos d'Alain : « *Ne croire* aisément d'un auteur d'autre témoin que ses œuvres ». S'il y a désaccord entre l'œuvre et tel autre témoignage, c'est l'œuvre, c'est-à-dire l'auteur, qui a raison. On le sait bien, la sincérité d'un auteur, que réclament les lecteurs incompréhensifs, fussent-ils érudits, n'est pas celle d'un érudit ou du témoin des faits

auxquels l'œuvre doit peut-être sa création. Seule l'œuvre importe ! Le mensonge qui ne se contrôle que par une indiscretion, n'est pas sans intérêt pour ceux qui aiment l'indiscretion. Max Jacob notait de son côté : « En art, il n'y a pas de vérité, il y a des mensonges plus ou moins affirmés. » C'est la notion même de vérité, qui dans ce genre de problèmes, est une idée fausse.

\*  
\*\*

Ce qui m'occupe aujourd'hui, c'est moins le problème de la sincérité que celui du masque. Par certains côtés les deux se touchent. On a pris l'habitude de considérer le masque comme une partie du travesti, et le travesti comme un élément de carnaval, plutôt qu'un signe du sacré. Je ne suis pas certain que tout le monde pense ainsi ; mais qu'en pense le lecteur ? Se souvient-il des masques d'élégance que les dames empruntaient lorsqu'elles prétendaient demeurer inaperçues ? Il ne les voit peut-être que dans des aventures galantes du passé et des fêtes bergamasques... Pour moi, la question se pose en songeant, comme je fais, à mon ami Michel de Ghelderode.

Elisabeth Bogaert a publié un intéressant article intitulé *le Masque dans le théâtre de Ghelderode*. Elle conclut en ces termes : « Ne pas accepter le masque imposé par les autres et ressenti comme une expérience douloureuse, ne pas se résigner, mais chercher sans cesse le masque qui correspond le mieux à nos aspirations ou à notre être intérieur, voilà ce qui importe. » Parle-t-elle de l'œuvre ou de l'auteur ? Il y a une telle ressemblance entre les deux que l'on passe aisément de l'un à l'autre.

\*  
\*\*

La première fois que je le vis, Michel de Ghelderode était gros et gras, bon compagnon brueghelien. Lorsqu'il tomba malade, il dut s'interdire toute frairie, toute godaille. J'allai le voir. Je fus frappé de le trouver tout semblable à certains de ses héros : Personnage, lui-même, dont il semblait surveiller l'attitude, le geste, la voix, le masque. Un Grand d'Espagne,

ressuscité de l'âge d'or, mais à bout de souffle, visage émacié, teint d'ivoire, suant la fièvre.

Autour de lui, sa collection d'objets folkloriques, mannequins démodés et hallucinants par leur présence même, tableaux parfois médiocres mais dont le sujet le ravissait. « Décor de marché aux puces », a-t-on dit, « ou boutique d'antiquaire » ! Pêle-mêle d'œuvres d'art et de curiosités d'un sou. Les choses les plus hétérogènes tirant de leur rencontre un charme étrange. Ce monde — on l'a souvent décrit, et entre autres, Jean Stévo dans son livre au titre baroque : *Office des Ténèbres pour Michel de Ghelderode* — convenait à l'imagination ainsi qu'à l'humour poétique du dramaturge : un décor savamment composé !

Dans ce cadre, qui lui ressemblait, j'ai retrouvé souvent Michel de Ghelderode pendant les vingt dernières années de son existence. Nul doute qu'ainsi l'avaient façonné la vie et le mal qui le minait. Il accordait une attention particulière au personnage qu'il était devenu, au masque qui lui était venu ; et ce n'était pas sans une certaine complaisance.

Je n'oserais pas parler à propos de lui de dandysme : il visait moins à l'élégance qu'à l'objectivation d'un personnage et de son rôle. Plus d'une fois, il me reçut étendu sur son lit, réalisant le personnage du malade qu'il était. On pouvait se demander jusqu'à quel point il ne vivait pas un cauchemar. Il ne manquait pas d'orgueil, mais ce n'était pas pour se faire admirer ni par vanité qu'il se donnait pour ainsi dire en spectacle. C'était par souci de faire vivre l'image de ce qu'il était en réalité. (Peut-être craignait-il d'échapper au climat de l'œuvre à laquelle il travaillait.) Il encourageait sa légende, sans fatuité, il désirait trouver plein accord entre la réalité, la personne et l'œuvre.

S'il était soucieux de produire un certain effet, c'était pour lui-même autant sinon plus que pour les autres, de se reconnaître dans l'aspect de sa personne, de se distinguer dans son originalité profonde. Ce qu'il osait, — contrairement à tant d'écrivains, — c'était : révéler au premier visiteur venu l'identité de sa personne et de sa pensée. Son masque ne cachait que ce qu'il considérait en lui comme tout à fait adventice. Par là,

il préparait l'image qu'il laisserait. Sans doute s'en rendit-il compte lorsque le succès, « la gloire », lui vint.

Peut-être son masque changeait-il d'après ceux qu'il souhaitait convaincre. L'essentiel pour lui demeurant d'exprimer. « Messire de Ghelderode », ainsi le nommions-nous volontiers, était un personnage.

Nous ne saurons peut-être jamais à quel drame il le destinait. Dans ses *Entretiens d'Ostende* : « En mettant pied sur notre vieille Terre, ne m'étais-je pas trompé de planète ? Et c'est mon drame, c'est la clef de mon œuvre entier. »

\*

\*\*

Madame Elisabeth Deberdt-Malaquais, dans son ouvrage *la Quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*, parle des personnages « dont l'habitat est essentiellement la scène, et le théâtre la vocation. » Pour Michel de Ghelderode, c'était bien ainsi qu'il se voyait. Bien que solitaire et retiré du monde, il se donnait en spectacle, l'auteur et le héros se confondant.

A cette scène aussi il a accordé son langage et son style. Il me dit un jour, pour expliquer le caractère singulier, flamboyant, baroque, d'une écriture et d'une parole inspirées à la fois par l'époque des guerres de religion, par l'*Ulenspiegel* de De Coster et par des archaïsmes empruntés aux historiens du XVI<sup>e</sup> siècle : « Mon style, c'est dans Marnix de Sainte-Aldegonde que je me le suis fait ». (Je tiens à souligner le mot « fait ».)

Cette langue composite et ce style moulé sur des modèles du passé, n'est-ce pas encore une sorte de masque qu'un homme du XX<sup>e</sup> siècle s'impose, précisément pour nier toute attache à son époque ?

Ce Masque convient très exactement à sa physionomie. Le comble de la réussite : jouer son propre personnage, dans un langage emprunté au temps où l'on eût voulu vivre et où l'on situe bon nombre de ses thèmes et de ses intrigues, n'est-ce pas, en somme, une forme caractérisée de sincérité ? Le masque efface très précisément tout ce qui n'est pas le centre de soi-même. Combien cela facilite l'expression de ce qu'il y a de plus authentique en soi, et force le portait, par l'artifice de la

caricature ! L'auteur s'enferme, corps et âme, dans un personnage, et longuement s'y complaît.

On objectera qu'il n'est pas certain qu'un auteur ait avantage à semblable durcissement. Dans quelle mesure cependant n'est-ce pas ce durcissement de la personnalité qui constitue le style vraiment personnel ? — Pour qu'on le reconnaisse, le style implique une certaine fidélité. L'authenticité, la sincérité, la fidélité à sa nature ou à son originalité, tel est le « masque » élu par Ghelderode. Cela n'exclut pas les contradictions.

\*  
\*\*

« Il faut écrire à sa ressemblance », disait Léautaud. Ghelderode choisit de ressembler à ce qu'il écrit. Pour un écrivain comme lui, il y a dans les masques le signe d'une orientation qui, sans doute, le guide, tandis que pour autrui il y aurait le masque d'un secret. Jean Stevo parle dans son livre d'un phénomène d'auto-hypnose : s'hypnotiser soi-même permettrait l'adoption du masque comme visage réel : rien ne serait mensonge désormais.

Il faut opter et jouer le personnage pour lequel on est fait !

Le masque est une révélation. L'œuvre qui vous dévore, est vous-même avant tout. Comme le dit un jour Gaëtan Picon, « l'œuvre se substitue à la sincérité ». Je vais plus loin : l'œuvre même est un masque.

# Pour une rationalisation de l'orthographe

par Joseph HANSE

Dans son *Tableau de la langue française*, en 1939, Albert Dauzat évoquait les campagnes antérieures pour une réforme rationnelle de l'orthographe ; il notait leur échec, dû en bonne partie à une mauvaise information du public et aux « maladroites de certains réformistes » (p. 134). Il ajoutait : « On doit espérer cependant qu'une réforme modérée et rationnelle pourrait réunir, à l'heure actuelle, les suffrages de l'Académie, des écrivains et des linguistes ».

Cet espoir est-il aujourd'hui près de se réaliser ? Une étape essentielle vient en tout cas d'être franchie, bien que la confusion et l'agitation, parmi les réformateurs intransigeants ou modérés, soient plus vives que jamais.

L'orthographe officielle de la langue française est, dans les écoles et dans l'usage général, celle de l'Académie française. Or le Ministre français de l'Education nationale et l'Académie se sont intéressés ouvertement à un projet de normalisation, c'est-à-dire de « réforme modérée et rationnelle », établi par M. René Thimonnier. L'un et l'autre ont souhaité que ce projet fût examiné par le Conseil international de la langue française. Je leur ai remis notre rapport le 29 novembre 1972.

Dauzat parlait d'une mauvaise information du public. Est-elle meilleure aujourd'hui ? Je ne le pense pas. Il est de bon ton, dans certains milieux, de dénoncer le conservatisme outrancier de l'Académie tout entière. Or elle n'a pas craint, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de changer l'orthographe de plus de 5.000 mots. Si depuis lors elle s'est montrée plus discrète, elle a encore modifié l'orthographe de plus de 500 mots dans la dernière édition de son Dictionnaire en 1935.



Cette politique de l'Académie donne tort à ceux qui, inspirés par le sentiment plus que par la raison, rejettent toute modification de notre orthographe. Ils sont heureusement peu nombreux. Leur intransigeance ne manque pas d'exciter ceux qui réclament une réforme profonde, un bouleversement radical, et qui tendent vers une écriture phonétique ou phonologique, rapprochant le plus possible l'écriture de la prononciation ; ils ne sont non plus qu'un petit nombre, en face de l'immense majorité, qui souhaite et attend une réforme « modérée et rationnelle », sans pouvoir en fixer les limites.

Comme tant d'autres enseignants et linguistes, conscient des difficultés excessives de notre orthographe, de la crise qui ne cesse de s'aggraver et du tort ainsi fait à notre langue et à sa diffusion, j'ai cherché comment, autrement que par quelques indications, des leçons de vocabulaire, la lecture, la rédaction non improvisée et des dictées de contrôle, on pouvait enseigner l'orthographe et formuler des règles ; j'ai dû admettre que celles-ci comportaient trop souvent tant d'exceptions qu'elles devenaient inefficaces.

J'ai essayé aussi d'entreprendre pour mon compte une réforme qui simplifierait l'orthographe, qui en réduirait les pièges, qui supprimerait des lettres parasites, inutiles, simplement étymologiques ou fausement étymologiques et qui tiendrait largement compte de la prononciation, du moins quand celle-ci est certaine et stable, ce qui est loin d'être toujours le cas.

J'ai dû constater que, parti avec des intentions saines et modérées, j'étais entraîné logiquement vers des modifications de plus en plus nombreuses ; rien, dans bien des cas, ne pouvait justifier le maintien de certaines graphies à partir du moment où j'avais accepté d'en corriger d'autres.

Cette expérience, plusieurs l'ont faite avec bonne foi. Découragés, ils ont pu se demander s'il fallait souscrire à cette déclaration qui résumait en 1969 les conclusions de deux jeunes universitaires français : « il s'avère impossible d'améliorer de l'intérieur un édifice à la fois aussi cohérent et aussi composite ». Dès lors, « on ne peut pas réformer l'orthographe, on ne peut

que la supprimer et donner au français une nouvelle écriture, fondée sur la langue parlée ».

A cette époque déjà, cependant, les travaux de M. René Thimonnier<sup>1</sup> avaient montré qu'il y a dans notre orthographe plus de cohérence qu'on ne le croyait. Mais il faut admettre que, si l'orthographe française, depuis ses origines, n'a cessé de tenir largement compte de la prononciation, elle s'en est écartée de plus en plus pour faciliter la lecture silencieuse, distinguer des homonymes, respecter les habitudes visuelles ou l'étymologie. Il est donc vain de vouloir l'améliorer profondément si l'on ne songe qu'à faciliter le passage de l'oral à l'écrit.

Il n'en reste pas moins que le problème de la correction de l'orthographe se pose à celui qui écrit, bien plus qu'à celui qui lit. C'est ici qu'intervient la grande démonstration de M. Thimonnier. Il a, dans un patient travail de bénédictin, classé en séries, selon leur orthographe, leur sens, leurs éléments de composition et leur étymologie, les 35.000 mots du Dictionnaire de l'Académie française ; il a vu se dégager des constantes bien plus fréquentes qu'on ne le croyait, il a donc défini des règles qui lui ont permis de déclarer normales certaines graphies dénoncées comme aberrantes et il a expérimenté l'enseignement de sa méthode pendant plusieurs années.

Il devenait en effet relativement facile de montrer que ces familles de mots et ces séries pouvaient être enseignées et que dans beaucoup de cas, sinon aussi souvent que le croit M. Thimonnier, il suffit, pour normaliser notre orthographe, de corriger les exceptions aux séries, en admettant par convention que la règle est constituée par les formes les plus nombreuses à l'intérieur d'une même série.

Le projet de M. Thimonnier offre des avantages qu'aucun autre ne présente, et pour l'enseignement de l'orthographe et pour une réforme rationnelle. Reconnaissons toutefois qu'il est loin d'être parfait. On peut notamment lui reprocher d'être trop

---

1. Signalons son *Système graphique du français* (Plon, 1967) et son *Code orthographique et grammatical* (Hatier, 1971).

timide, de chercher délibérément à réduire à environ 200 mots les rectifications souhaitables, c'est-à-dire à moins que ce que l'Académie elle-même a fait dans la dernière édition de son Dictionnaire.

Il a suscité de violentes réactions dans le clan des réformateurs les plus intransigeants ; ils n'ont pas toujours caché une des raisons profondes de leur hostilité : l'adoption de ce projet compromettrait définitivement toute réforme visant en définitive à aligner la graphie sur la prononciation.

Infiniment plus nombreuses, cependant, ont été les adhésions, même enthousiastes, et dans tous les milieux. Académiciens, écrivains, journalistes, enseignants et linguistes ont salué l'originalité de ce projet, reconnu sa valeur pédagogique et approuvé sa modération. Je ne citerai que cinq noms, parmi des dizaines : Etiemble, Robert Le Bidois, Georges Matoré, Gérald Antoine, Robert-Léon Wagner. Je veux dire du moins que l'Office de la langue française du Québec n'a pas ménagé ses éloges.

Au reste, dans une première consultation de tous ses membres titulaires, le Conseil international de la langue française s'est montré, à une très forte majorité, favorable à l'économie du projet. Qu'on n'oublie pas qu'il parlait non seulement au nom des grammairiens et des linguistes qui le composent, mais au nom de tous les pays francophones.

En acceptant d'examiner ce projet, à la demande du Ministre de l'Éducation nationale, le Conseil international s'est réservé le droit de l'amender, de le compléter, mais il a opté pour une normalisation. Il a tenu à déclarer toutefois « que son intervention ne doit pas être considérée comme une prise de position sur une éventuelle réforme plus profonde qui pourrait être entreprise par la francophonie tout entière lorsqu'une meilleure connaissance des données linguistiques permettra de l'envisager ». J'insiste sur tous les termes de cette déclaration.

Cette sagesse, ce refus de nous lancer dans l'aventure, nous savons qu'on nous les reprochera, comme on nous blâmera d'autre part d'avoir été trop libéraux. Comment contenter à la

fois ceux qui ne veulent rien changer et ceux qui rêvent d'une orthographe phonétique, de nouveaux signes dans notre alphabet, de la suppression de *un* parce que beaucoup de Parisiens prononcent *in* ? Comment satisfaire même ceux qui chercheront longtemps encore des bases scientifiques pour étayer une réforme profonde mais acceptable ?

Nous avons trouvé que l'enjeu était assez grave pour que nous courions un risque, malgré la tempête qui venait hurler jusqu'à notre porte. Toutes les tendances, extrêmes ou modérées, étaient représentées au Conseil, mais nous étions appelés à nous entendre, par l'habitude de travailler ensemble, au-dessus des passions nationales, dans le respect des opinions, et par notre certitude d'exprimer en ce domaine la volonté, non de certains clans, mais de la francophonie dans son ensemble.

Une commission a donc été constituée, où étaient représentés la France, la Belgique, la Suisse, le Canada et l'Afrique. Nous avons travaillé avec patience pendant plusieurs années, en associant constamment M. Thimonnier à nos discussions. Nous avons adopté, modifié, rejeté ou complété ses propositions, en ne perdant jamais de vue l'originalité de ses recherches et de son travail. Nous avons soumis toutes nos conclusions à tous les membres du Conseil, soit par écrit, soit en assemblée générale. Nous avons veillé à obtenir sur chaque point une décision nettement majoritaire ; souvent même celle-ci a été unanime, ou presque.

Je me permets d'espérer que nos propositions seront ratifiées pour la plupart. Elles n'ont pas toutes la même importance. Il en est qui portent sur des mots rares ou vieillies que M. Thimonnier avait retenus parce qu'ils sont dans le Dictionnaire de l'Académie. Nous avons voulu nous prononcer sur toutes les propositions concrètes du projet qui nous était soumis. Nous l'avons fait sans adhérer à toutes les raisons de M. Thimonnier. Mais nous avons attaché une importance particulière aux rectifications qui peuvent porter sur des mots courants insérés dans des séries très larges et sur tout ce qui peut s'appliquer aux termes que l'Académie n'a pas encore enregistrés.

Avant d'exposer nos conclusions, je tiens à signaler que, nous inspirant des mises au point si utiles et souvent si neuves de M. Thimonnier, nous n'avons pas touché à des mots dont l'orthographe était jusqu'à présent dénoncée comme absurde, mais qui s'inscrivent dans des séries cohérentes.

On a souvent cité, par exemple, la prétendue anomalie qui oppose onze mots comme *honneur* et *honnête*, avec *n* double, à dix mots comme *honorer* et *honoraire*, avec *n* simple. Or ce sont deux séries distinctes, en dépit du sens commun ; il suffit donc d'enseigner que le radical *honor-* s'écrit toujours avec un seul *n*, à la différence de l'autre.

Autre exemple : M. Thimonnier refuse de réduire l'opposition, dans les dérivés des mots en *-ion*, entre *régional*, *actionnaire*, *collectionneur* et *institutionnel*. Il montre que l'*n* terminant les mots en *-ion* est toujours doublé devant le suffixe des dérivés, sauf devant *-al*. Cela aussi peut s'enseigner. Il reste seulement à remplacer *nn* par *n* dans *confessionnal* et *processionnal*.

Nous nous sommes préoccupés de l'accentuation, qui est la source de fautes innombrables. Nous avons toutefois dû laisser de côté l'accent circonflexe, qui peut noter aussi bien une prononciation particulière (*infâme*, *infamie*) ou la distinction entre des homonymes (*du* et *dû*) que la suppression d'un *s* (*hôpital*, *hospitalisation*). Cela mériterait une étude d'ensemble qui ne pourrait se faire en fonction des seules séries décrites par M. Thimonnier.

Mais, après beaucoup d'hésitations, nous avons suivi celui-ci dans ses propositions concernant l'accent grave ou aigu sur l'*e* à la fin d'une syllabe intérieure. Il n'est donc pas question des mots terminés en *-es* prononcé *è* (*mes*, *tes*, *ses*) ou en *-ès* (*abcès*, *près*, *très*) ou en *-êt* (*forêt*) ou en *-és* (*les étés*) ou en *-ée* (*armée*, *aimée*).

M. Thimonnier a proposé une règle simple, fondée sur la syllabation graphique : dans un mot comme *ver-tè-bre*, trois syllabes graphiques dont la dernière contient un *e* muet (ou sourd), ce qui entraîne l'accent grave sur l'*e* qui la précède : *vertèbre*, opposé à *vertébré*.

Mais l'adoption de ce principe nous a fait longtemps hésiter, parce qu'il entraîne, pour certains, le changement d'habitudes invétérées dans la division du mot en syllabes : il répartit entre celles-ci les consonnes intérieures sans tenir compte du sens des composants ; chaque voyelle ou diphtongue intérieure ne peut être précédée, dans la syllabe où elle se trouve, que d'une seule consonne, sauf si *l* ou *r* est lié à une consonne précédente qui n'est pas *l* ou *r* : *par-lé*, *re-pli*, *ver-tè-bre*, *té-les-cope*. D'où les modifications proposées : *évènement*, *allègrement* (ces deux mots sont d'ailleurs souvent écrits avec un accent grave), *j'espèrerai* (l'usage courant a déjà devancé la réforme demandée). Mais pour certains préfixes nous nous sommes longuement interrogés ; cependant il nous a semblé finalement qu'il fallait proposer *télescripteur* (qui n'est pas plus étrange que *télescope*) à côté de *télévision*.

Notre interrogation a été bien plus longue encore à propos des consonnes doubles. Elles sont abusivement nombreuses dans notre langue. Sans être toujours aussi gratuites et aussi peu signifiantes qu'on le prétend, elles n'ont guère de sens, bien souvent, pour le Français moyen. D'autre part, on les prononce généralement comme des consonnes simples ; pas toujours, cependant. Des réformateurs rêvent d'un massacre général qui serait pourtant prématuré, même scientifiquement. Aussi l'avons-nous refusé.

Nous avons toutefois été heureux de supprimer des consonnes doubles pour unifier des séries. Notamment dans la conjugaison des verbes en *-eler* et en *-eter*, où chacun de nous, s'il est de bonne foi, reconnaîtra qu'il lui arrive d'hésiter, comme les dictionnaires : l'Académie française avait d'ailleurs déjà introduit *-èle* ou *-ète* dans des verbes que Littré écrivait en *-elle* ou *-ette*. Nous avons sans hésiter opté pour la forme la plus simple.

Nous avons aussi aligné *courrier* et *courriériste* sur *courir*, sans toucher cependant à l'ancien verbe *courre* ni à la série homogène où apparaît *curr* avec deux *r* : *concurrent*, *concurrency*, etc.

Mais parfois, pour supprimer l'exception dans des séries, nous nous sommes résignés à introduire une consonne double. Par exemple pour aligner *chariot* sur *charrette*, *charrue* et tous les composés de *char*, ou *combatif* et *combativité* sur les composés de *battre*. L'Académie avait déjà fait de même en écrivant *abattis* et *abattage*.

On nous le reprochera certainement. Je crois cependant que, nous attachant à supprimer les pièges que constituent les exceptions à des séries actuelles, nous n'avions pas à nous placer dans la perspective toute différente de ceux qui, au nom d'un autre principe, s'attaquent ou s'attaqueront un jour à *perruque*, *perron*, *succomber*, *affaire*, *mollesse*, *tranquille* et à des milliers de vocables.

Pouvions-nous aligner sur le seul *chariot* tous les composés de *char* ? Mais pourquoi dès lors ne pas supprimer les consonnes doubles dans d'autres mots ? Il fallait choisir, et raisonnablement, un principe.

Il y a d'autres rectifications que nous n'avons pas faites parce que nous avons limité notre objectif à l'unification des séries. Il sera certes facile de nous blâmer, par exemple, de n'avoir pas réduit *th* à *t* ou *ph* à *f* ou *y* à *i*. Veut-on écrire « ortographe » ou même « ortograf » ? Et « ortofoni » et « ortopédi » ? J'avoue qu'au lieu de recommander « psicologi », il nous a paru plus utile de suggérer que, *psychologie*, *psychose*, etc. formant une série dont l'orthographe peut être apprise, on rectifie *métempsychose* en *métempPsychose*.

Le Conseil international de la langue française propose donc les normalisations suivantes. Il demande que celles qui seront adoptées par le Ministre de l'Éducation nationale et par l'Académie française fassent l'objet d'une large diffusion en France et à l'étranger. Une liste en sera établie. Elles seront insérées, sous forme d'additif, dans les dictionnaires déjà parus. Dans les nouveaux dictionnaires ou les rééditions, c'est la forme nouvelle qui servira d'entrée, accompagnée pendant un certain temps de l'ancienne graphie, qui apparaîtra encore à sa place alphabétique, avec renvoi à la nouvelle. Il faut laisser à l'usage le temps de

s'accoutumer à la normalisation, mais à l'école celle-ci sera enseignée systématiquement.

Pour plus de clarté, les graphies nouvelles sont imprimées en caractères gras. On notera que certaines ne sont nouvelles que par rapport au Dictionnaire de l'Académie, qui date d'il y a quarante ans. Ainsi **asséner**, **bélitre**, **sénestre**, **sénescence**, etc. sont déjà dans des dictionnaires.

\*  
\*\*

### 1. Accentuation de « e »

L'*e* prononcé *é* ou *è* prend un accent à la fin de la syllabe graphique (voir plus haut les commentaires) ; cet accent est grave (*è*) quand la syllabe suivante contient un *e* muet, sans que la prononciation doive pour cela être modifiée :

a) on écrira **québécois**, **phylloxéra**, **recépage**, **asséner**, **bésicles**, **bélitre**, **sénestre**, etc. ;

b) on mettra l'accent aigu, comme l'Académie le fait déjà dans *Avé Maria*, *alléluia* et *mémorandum*, dans les mots d'origine latine ou étrangère, tels : à **postérieur**, **critérium**, **Té Déum**, **vadé-mécum**, **véto**, **décrescendo**, **désidératum**, **chéchia**, **révolver**, etc. ;

c) on appliquera ce principe aux préfixes *hyper-*, *inter*, *per-*, *super-* et *télé-* : **hypérémotivité** (syllabes graphiques : hy-pé-ré-mo-ti-vi-té), **intérellié**, **intérrarmées**, **péroxyde**, **supérovulation**, **télespectateur**, **télescripteur** ;

d) on écrira : **évènement**, **allègrement**, **empiètement**, **sècheresse**, **mèdecin**, **règlementation** (mais *pèlerin* et *pèlerinage* gardent *è*, comme *crème* à côté de *crèmeux*) ;

e) dans les formes verbales on écrira **il espèrera** (comme *il espère* à côté de *espérer*), **il espèrerait**, **il cèdera**, etc., **eussè-je**, **puissè-je**, etc. (prononcés avec *è*).

Remarques :

1. Il subsiste au sein du Conseil des oppositions à l'encontre de *è* à l'initiale : **èdredon**, **èchelon**.
2. On a laissé de côté les verbes en *-éer* comme *créer* : *il crée*.



## 2. Formes grammaticales

Nous n'avions à nous occuper que des formes et non des règles de syntaxe.

Outre ce qui concerne **il espèrera, il cèderait, eussè-je** (cf. 1), etc., nous proposons les modifications suivantes :

a) **Verbe faire, composés et dérivés.** Ecrire **fesons, fesais, etc., fesant** comme *ferai, ferais, etc.* Les graphies *faisons, faisais, etc.*, n'ont plus aucune raison d'être maintenues. Elles entraînent d'ailleurs de nombreuses fautes de lecture.

On introduira la même graphie *e* dans **fesable, bienfesant, bienfesance, malfesant, malfesance, feseur, feseuse, fesan, fesane, fesandé.**

b) **Verbes en -eler et en -eter.** Supprimer la distinction entre *j'appelle* et *je pèle, je jette* et *j'achète*. Le doublement disparaîtra dans une centaine de verbes à propos desquels l'usage est parfois hésitant. Ces verbes seront ainsi rapprochés de la série *il pèse, pèsera* et de la série réformée *cède, cèdera*.

La réforme doit être appliquée aux dérivés comme **appellation** (*é* en fin de syllabe).

c) **Verbes en -ayer et en -eyer.** La faculté laissée aux verbes en *-ayer* de s'écrire devant *e* soit avec *y*, soit avec *i* (celui-ci étant recommandé) sera étendue aux verbes en *-eyer* : *il grasseye* ou **il grasseie**.

d) **Verbes en -soudre.** On supprimera l'exception, dans les nombreux verbes en *-dre*, qui fait conserver le *d* au singulier de l'indicatif présent et de l'impératif présent des verbes en *-soudre*. On écrira **j'absouds, je résouds, il résoud**, comme *je rends, je répands, il coud, elle pond*.

Il serait normal d'introduire la même réforme dans les verbes en *-indre*. Faut-il le faire ? Nous posons la question.

Les participes *absous* et *dissous* seront écrits avec *t* pour être rapprochés de la forme féminine (comme *craint, crainte*).

e) **Participe et adjectif béni, bénit.** On écrira toujours **béni** (participe ou adjectif), sauf dans l'expression *eau bénite*.

f) **Verbes asseoir, surseoir.** On abandonnera la graphie *eo* dans toutes les formes d'*asseoir* et de *surseoir*, devenus **asso**ir et **surso**ir. Il n'y a pas lieu de changer *seoir* et *messeoir*, qui sont inusités.

g) **Pluriel des noms en -ou, -au, -eu.** Il est grand temps de supprimer l'exception des sept noms en *-ou* formant leur pluriel en *x* (au contraire de *fou, sou*, etc.) et de généraliser le pluriel en *x* pour les mots en *-au* et *-eu* (comme *seaux, rideaux, feux, jeux*). D'où : **des bijoux, des cailloux, des chous, des genoux, des hiboux, des joujoux, des pous ; des landaux, des sarraux ; des pneux.**

Le Conseil estime qu'on ne saurait toucher au pluriel de *bleu* et de l'adjectif *feu*.

### 3. Emploi du tréma

L'emploi du tréma (sur *e, i, u*) doit être normalisé. Il se place tantôt sur une voyelle qui doit être prononcée isolément (*haïr, caïman, Saïl, Noël*), tantôt sur une voyelle qui ne se prononce pas (*aigüe*).

Nous proposons de le placer toujours sur la voyelle (*e, i, u*) qui doit être prononcée avec son timbre propre. D'où les rectifications **aigüe, ambigüe, ambigüité**, etc.

On introduira le tréma sur *u* dans les mots *gageure, vergeure* et dans toute la conjugaison d'*arguer*, afin de supprimer des erreurs de lecture : **gageüre, vergeüre, argüer, j'argüe, nous argüons**, etc.

Si l'on écrit **ambigüité**, il convient d'écrire aussi avec un tréma la semi-voyelle *u* du groupe *gui* dans des cas semblables : **aigüille** (distingué de *anguille*), **aigüilleur, lingüiste, lingüistique**, etc.

### 4. Mots terminés en -ment

a) **Adverbes.** J'ai dit que nous n'avions pas abordé le problème de l'accent circonflexe en général. Il nous a paru normal toutefois d'en proposer la suppression dans un cas précis, où il se présente

en série. Il n'y a en effet aucune raison de le conserver sur la voyelle *i* ou *u* de certains adverbes en *-ment*. On écrira donc : **assidument, crument, dument, gaiment**, etc.

b) **Substantifs**. Alors que dans les substantifs en *-ment* dérivés d'un verbe en *-er*, on trouve un *e* avant la finale, non seulement après consonne (*groupement, accablement*), mais aussi après voyelle (*balbutiement, dévouement, éternuement, remerciement, paiement, déploiement*, etc.), *châtiment* et *agrément* font exception.

Nous proposons d'écrire **châtiment**, mais nous gardons *agrément* à cause de ses dérivés.

Remarques :

1. Il ne s'agit que des dérivés des verbes en *-er*.
2. *Supplément* et *argument* ne sont pas dérivés de *suppléer* ou de *argüer*.

### 5. Verbes du type *s'entraccorder* et *s'entr'aimer*

L'Académie a substitué *entracte, s'entraccorder, s'entraccuser, s'entraider* à *entr'acte, s'entr'accorder, s'entr'accuser, s'entr'aider*, mais elle a gardé l'apostrophe dans d'autres mots du même type. Il convient de la supprimer chaque fois que le second élément du composé commence par une voyelle : **s'entraimer, s'entrégorger**, etc.

### 6. Mots commençant par *des-*

Appliquer la règle générale qui s'applique aux mots dont le radical commence par *s* précédé du préfixe *dé* ; on double l'*s* : *dessaisir, desserrer, dessaler, dessus, dessous*, etc. On écrira donc **dessolidariser, dessulfater, dessuet, dessuétude**, etc.

On notera que la graphie *ss* marque dans ce cas l'*s* dur et n'a pas nécessairement pour conséquence de faire prononcer è l'*e* qui précède, ainsi qu'il apparaît dans *dessus* et *dessous*.

### 7. Mots commençant par *res-*

On unifiera la graphie *ss* dans tous les mots dont le radical com-

mence par *s* précédé du préfixe *re*. Il y a beaucoup trop d'hésitations dans ces composés : *ressaisir*, *ressentir*, *ressortir*, *ressouder*, etc., mais *resaler*, *resaluer*, *resécher*, etc. On écrira : **ressaler**, **ressaluer**, **ressipiscence**, etc.

Même remarque qu'au 6 pour la prononciation. Comparer *ressuyer*, *ressusciter* à *ressaisir*, *ressentir*, *ressort*.

### 8. Mots terminés par *-ciel*, *-tiel*, *-ciaire*, *-tiaire* et leurs dérivés

Nous proposons de mettre fin à l'hésitation que créent les oppositions entre des mots comme *substantiel* et *substance*, *démenciel* et *démence*, à côté de séries normales comme *circonstanciel*, *révérenciel*, *artificiel*, etc. Qui ose déclarer qu'il les écrit tous sans faute ?

Nous demandons qu'on généralise les graphies *-ciel* et *-ciaire* dans tous les mots et leurs dérivés qui peuvent être rattachés non seulement à une base en *-ance* ou en *-ence*, mais aussi à une base en *-ant* ou en *-ent* : **confidenciel**, **démenciel**, **évènementiel**, **existenciel**, **existencialisme**, **potenciel**, **présidenciel**, **pénitenciaire**, **plénipotentiaire**, **résidenciel**, etc.

On écrira aussi **terciaire**, qui n'a pas de base en *-t* et peut être rapproché de *tierce*, *tiércé*.

Quant aux mots comme *partiel* et *préjudiciel*, on gardera la consonne rappelant la base. D'où : **intersticiel**.

### 9. Substitution de *m* à *n* devant *b*, *p*, *m*

Chacun sait que devant *b*, *p*, *m* on emploie en principe *m* au lieu de *n* : comparer *emboîter* et *encaver*, *emporter* et *entraîner*.

Il convient donc d'écrire **bombonne** (plusieurs dictionnaires le font déjà) et **perlimpimpin**. Mais on maintiendra quelques exceptions : *bonbon*, *bonbonnière*, *mainmise*, *mainmorte*, *néanmoins* et les formes verbales en *-îmes*.

On propose d'écrire **enbonpoint** (au lieu de : *embonpoint*).

### 10. Finales *-illier* ou *illier*

On continuera à écrire *millier* (prononcé : milyé), mais on écrira **poulailler, groseiller, marguiller, quincailleur, vaniller, etc.**, c'est-à-dire qu'on transcrira par *illier* la prononciation (*i*)yé.

### 11. Substitution de *qu* à *c* dur

Elle se produit notamment lorsqu'un mot terminé par *c* (*banc, public, turc*) est complété par un suffixe ou une désinence commençant par *e* : *banquette, publique, turque*.

On rectifiera donc *grecque, sacquer, becquer, becqueter, abecquer* en **Grèque** et **grèque, saquer, béquée, bèqueter, abéquer**.

On substituera aussi **pèque** à *pecque*, bien que ce mot se rattache au provençal *peco* (niais).

### 12. Substantifs terminés en *-ation, -ition, -ution*

Il ne peut être question de normaliser les 1.500 mots qui se terminent en *-tion* (*nation, direction*), *-sion* (*pension*), *-ssion* (*passion, discussion*), *-cion* (*succion*) ou *-xion* (*réflexion*).

On a renoncé à unifier les séries en *-ession* (*cession, pression, expression*) et *-étion*. Cette dernière se rattache d'ailleurs à des radicaux en *-et* : *discrétion, concrétion*, etc.

Il a paru impossible d'unifier les mots trop nombreux où le suffixe est précédé d'une voyelle nasale ou d'une consonne : *pension, tension*, à côté de *attention* ; *torsion, excursion* à côté de *portion*.

M. Thimonnier a notamment fait observer qu'il est facile de rapprocher *succion* (prononcé : suksion) de *sucer, suspicion* de *soupeçon, annexion* de *annexer, flexion* de *flexible, fluxion* de *flux*, etc.

Il a d'autre part dégagé des constantes, accompagnées de quelques exceptions dont certaines devraient être supprimées. Ainsi, on écrit toujours *-otion* (*promotion*, etc.), *-ation* (*aération*), sauf dans *passion, compassion, -ition* (*définition*), sauf dans *mission, fission, scission, -ution* (*exécution*), sauf dans *discussion, percussion, répercussion* (malgré *discuter, percuter, répercuter*) et dans *jussion* et *concussion*.

Nous proposons d'écrire **discussion, percussion, répercussion** et aussi **concution**, mot savant où l'on peut retrouver le latin *concutere*. Le *t* passera dans leurs dérivés.

Mais nous gardons, parce que ces mots ne sont pas sentis comme décomposables, *passion* (et donc *compassion*), *fission*, *mission* et *jussion*, ainsi que *scission*.

### 13. Dérivés des mots en -on

L'*n* est toujours doublé dans les dérivés des mots en -on, sauf dans la plupart des dérivés en -al (*-alisme, -aliste*), -at (*-ataire, -ateur -ation*), -ance, -ie, -ien, -ique, -isme, -iste, -iser. M. Thimonnier a compté 201 familles.

On devrait donc écrire : **baronie, bâtonat, maçonnique** (comme dans *félonie, patronat, platonique*), mais on doublerait l'*n*, en vertu de la règle générale, dans : **assonner, dissonner** (et leurs dérivés **assonnance, dissonnance**), **s'époumonner, cantonnade, limonna-de, limonneux, ognonnière, patronnage** (à côté de *patronat*), **phlegmonneux, violonneux** (à côté de *violoniste*), **saumoné et saumonneau, timonnier, timonnerie**.

Il y a sans doute lieu d'attirer particulièrement l'attention sur les composés en -onner et leurs dérivés. Il y a là un flottement qu'il faut faire cesser par une règle nette.

### 14. Dérivés des mots en -ion

Ici, la règle est simple. Tous les dérivés des mots en -ion ont un *n* double (*actionnaire, additionnel, traditionnel*), sauf devant -al, -alisme, -aliste, -aliser : *national, traditionalisme, traditionaliste*. Il faut donc écrire avec un seul *n* ces mots nouveaux ou sur l'orthographe desquels les dictionnaires hésitent encore : **institutionnaliser, distributionnalisme, transformationnaliste**, etc.

A rectifier en mettant deux *n* : **millionnière, aleyonnien, tabellionnage** et en ne mettant qu'un *n* (devant -al) : **confessionnal et processional**.

### 15. Consonnes doubles *b, d, g, z*

S'il est impossible de supprimer toutes les consonnes doubles, on peut constater que *b, d, g, z* sont rarement doublés en français et il est donc facile de supprimer les exceptions dans ces séries, *gg* n'étant conservé que lorsqu'il correspond à une prononciation distincte des deux lettres : *suggérer*.

On écrira avec une consonne simple les mots suivants et leurs dérivés : **abé, rabin, sabat, gibon, gibeux, tobogan ; addition, aduction, rédition, pudeler, pouding, quidité, bouda, bouliste, chédite ; agglomérer, aglutiner, agraver, logia ; blizard, lazi, razia.**

### 16. Doublement des consonnes nasales

Elles ne sont pas doublées, en règle générale, après *i* et *u*. Comparez : *jardinier, freinage, parfumer, brunette* et *savonnage, harponneur, charbonnier, surnommer, maisonnette*.

A rectifier en écrivant avec un seul *n* : **finois, tunel, zinia, tintinabuler, kumel** (qu'il vaudrait mieux écrire *cumel*).

Nous ne touchons pas à *sumum*, où l'on prononce les deux *m*, ni aux composés où les préfixes *in-* ou *im-* se juxtaposent à un radical commençant par *m* (*immense, immobile*) ou *n* (*innocent, innombrable*).

### 17. Mots commençant par *eff-*

Après *e* initial, l'*f* intervocalique est toujours doublé : *effacer, efflanqué, effluve*. A corriger en écrivant *eff* : **effauffer, effourceau**.

### 18. Mots commençant par *acc-* ou *ac-*

La graphie initiale *acc-*, en dehors des cas où elle correspond à la prononciation *aks* (*accident, accent, accès*, etc.), n'apparaît que dans des verbes ou des mots de leurs familles : *accompagner, acclamer*.

Cette règle concerne 237 mots.

Il suffit de rectifier, en écrivant avec *acc-*, **s'accagner** et **s'accoquiner** et avec *ac-* : **acalmie**, **acore** et **acort**. Nous avons estimé qu'*acalmie* n'est plus senti comme le correspondant de l'ancien verbe *accalmir*.

### 19. Mots commençant par *arr-*

Le préfixe *ar-* (forme assimilée de *ad*) est normalement suivi, dans les verbes et les mots de leurs familles, d'un radical (français ou latin) commençant par *r* : *arrondir*, *arrêter*, *arriver*. Il convient d'écrire le verbe *araser* avec deux *r*, comme les autres verbes de la série en *ar-* : **arraser**.

On laissera avec deux *r* le substantif *arrhes* et avec un *r* le verbe *aromatiser* : ils ne sont pas préfixés.

### 20. Mots commençant par *at-* ou *att-*

L'initiale *att-* ne se trouve régulièrement que dans les verbes et les mots de leurs familles préfixés en *ad*, assimilé en *at* : *attention*, *attentat*, *attirer*, *attirail*. Il conviendrait d'y ajouter **attermoyer**.

N'appartiennent pas à cette série les verbes où l'on a un *a* privatif : *atomiser*, *atrophier*.

Les autres mots en *at-* devraient s'écrire avec un seul *t* : **atitude**, **atrition**. Toutefois, il nous a semblé qu'il convenait de garder *Attique* et les mots qui s'y rattachent.

### 21. Mots terminés par *-ote* et *-otte*

Parmi les mots en *-ote* ou *-otte*, il est au moins possible de normaliser les diminutifs *fiérote* et *petiote* qui, avec les autres diminutifs (*vieillotte*, *pâlotte*, *maigriotte*), devraient prendre deux *t* : **fiérotte**, **petiotte**.

### 22. Verbes en *-oter* et *-otter*

Il convient d'aligner sur les verbes en *-oter* exprimant un itératif ou un diminutif (*baisoter*, *clignoter*, *crachoter*, *suçoter*, *piquoter*, *siffloter*, etc.) les deux verbes **frisoter**, **cachoter** et les substantifs dérivés **cachotier**, **cachoterie**.



Il faut aussi écrire en *-oter* les verbes dérivés de substantifs en *-ot* : **garroter, greloter, gobeloter** et leurs dérivés.

Les dérivés de substantifs en *-otte* garderont deux *t*.

### 23. Substantifs en *-olle* et *-ole*

Quelques substantifs féminins seulement font exception à la série des substantifs en *-ole* (*bestiole*, etc.). On gardera *colle* et ses dérivés, mais on écrira : **barcarole, barquerole, bouterole, fume-  
role, girole, moucherole, muserole, tavaïole, corole** et le substantif masculin **corolaire**.

Seuls conserveraient une finale en *-olle*, outre *colle* et ses dérivés, les deux adjectifs féminins *folle* et *molle*.

### 24. Mots terminés par *-aut*

Il convient de supprimer la finale *-aut*, qui n'apparaît que dans trois mots : *boucaut, levraut, quartaut*.

On écrira : **bouqueau, levreau, quarteau**.

### 25. Suppression de *-cêâtre* mis pour *-câtre*

*Douceâtre* est un archaïsme graphique. Ecrire : **douçâtre**.

### 26. Cinq exceptions : *andalou, coi, favori, absous, dissous*

Il conviendrait de ramener la forme écrite du masculin des trois adjectifs *andalou, coi* et *favori* à celle qui peut être déduite du féminin (comme pour *grand, grande, petit, petite*). On propose donc d'écrire **andalous, coit, favorit**<sup>1</sup>.

On changerait aussi *absous* et *dissous* en **absout** et **dissout** (cf. 2).

### 27. Fond, fonds et tréfonds

Nous avons maintenu la distinction entre *fond* et *fonds* (bien, richesse), mais nous proposons d'aligner **tréfond** sur *fond*.

1. M. Thimonnier n'a pas noté *esquimau, esquimaude, rigolo, rigolote*, ignorés par le Dictionnaire de l'Académie. Ne faudrait-il pas écrire *esquimaud, rigolot* ?

### 28. L'adjectif *exigeant*

Pourquoi ne pas distinguer, pour *exigeant*, l'adjectif et le participe, alors qu'on distingue *négligent* et *négligeant*, *divergent* et *divergeant* et que dans les trois cas on trouve un substantif en *-ence* ? Nous proposons donc que l'adjectif s'écrive **exigent**.

### 29. Quelques anomalies

Nous proposons d'écrire :

**clepsydre** (au lieu de *clepsydre*), où l'on retrouve, sans être grand clerc, l'élément *hydr-* ;

**métempsychose**, au lieu de *métempyscose* ;

**ognon** et **encognure**, au lieu de *oignon* et *encoignure*, qui ont seuls gardé *ign* avec la valeur de *gn* ;

**appâts** (en rapport avec le verbe) dans les deux sens ;

**différent**, aussi bien comme substantif (au lieu de : un *différend*) que comme adjectif.

### 30. Régularisation des familles de mots

Afin de rendre leur régularité aux familles auxquelles appartiennent les mots suivants, on devrait les écrire, dans une orthographe rectifiée :

**combattif**, **combattivité** (comme *battre*, *combattant*, *battue*, etc.)<sup>1</sup>, **bonnasse**, **brasselet** (voir *bras*, *brassée*, etc.), **encâblure**, **charriot** (comme tous les composés de *char*), **carbonade** (voir *carbonate*), **déciller** (voir *cil*), **raccollage**, **raccoller**, **raccolleur** (comme *raccorder*, *raccourcir*, *raccrocher*, etc.), **courier**, **courieriste** (comme *courir*, *coureur*), **crâniologie**, **hommoncule** (comme *hommage*, *hommasse* ; déjà avec *on* dans certains dictionnaires ; un seul *m* devant *i* uniquement : *homicide*, *bonhomie*) ; **cahutte** (comme *hutte*), **imbécilité** (comme *imbécile*), **amérir** (formé sur *mer* ; à distinguer de *atterrir* ; voir le principe en 1), **innommé** (voir *nommé*), **enrubaner** (comme *rubaner*, *rubanerie*), **persiffler**, **per-**

1. Nous croyons, comme M. Thimonnier, que le rapport entre *bataille*, *bataillon*, *courbatu*, *courbature* et *battre* est beaucoup moins senti que celui entre *combatif* et *combattant*.

**siffleur, persifflage** (comme *siffler*), **dissonner, dissonance, assonner, assonnant, assonnance, résonner, résonnance,, consonnant consonnance, assotter, rassotter, sottie, boursoffler** (voir *souffler*), **boursofflure, tâtilon, tâtilonner, chausse-trappe, zing, guerrilla, quittus, tonnitruant** (comme *tonner, tonnerre*), **tutèle** (voir *tutélaire*), **tempêteux, grainetis** (en rapport avec *grain*)<sup>1</sup>, **ventail** (comme *vent, contrevent*), **voierie, nourrisse** (comme *nourrisson*), **nourrissier, sourissière, sourisseau, caillebotis** (de *caillebotte*), **calottin** (voir *calotte, calotter*).

Cette liste ne prétend pas être exhaustive. Le principe devrait s'étendre à tous les mots qui constituent des exceptions par rapport à ceux avec lesquels ils ont un rapport évident.

Le Conseil a refusé de rectifier l'ancien infinitif *courre*, pour lequel M. Thimonnier préconise la graphie « coure ». Il en est de même du mot *déjeuner*, que M. Thimonnier propose d'écrire avec l'accent circonflexe de *jeûner* ; j'ai dit que nous avons laissé de côté le problème de l'accent circonflexe.

### 31. Mots à double orthographe

Le Conseil souhaite que l'Académie continue à éliminer les doubles orthographes. Nous reproduisons la liste que M. Thimonnier a établie des 36 mots où l'Académie a maintenu une double graphie, mais nous n'en avons pas débattu. Voici les graphies qu'il estime « conformes » :

*agace, alèse, appui-main, aruspice, astrakan, criste-marine, cocorico, cuillère, hachich, javel, kan, cari, mille, millefeuille, millepertuis, narguilé, péan, pagaille, paie, paiement, pelucher, pié-droit, piéfort, pou de soie, palikare, parafe, raz-de-marée, quérir, rufian, chah, tannin, tek, tercer, têt, sixain, verrine.*

Je répète que le Conseil n'a pas discuté ces options de M. Thimonnier. Plusieurs me paraissent discutables et je préconiserais, par exemple, *appui-main, tanin* et *sizain*.

1. Faut-il écrire *engrainement* plutôt que de laisser ce mot en rapport avec *engrener* ?

### 32. Orthographe des mots étrangers

Le problème de la francisation des mots empruntés aux langues étrangères n'a point échappé à l'attention du Conseil. C'est délibérément qu'il a été laissé en suspens : il réclamerait une solution d'ensemble.

### 33. Mots composés

S'il est un problème épineux, que l'arbitraire de la tradition n'éclaire pas et qui pourtant est toujours actuel, disons même pressant, c'est celui des mots composés. Nous en avons beaucoup discuté, sans pouvoir nous rallier aux propositions faites à notre demande par M. Thimonnier.

Le Conseil l'a finalement débattu en assemblée générale et a fini par s'accorder sur les principes suivants, qui ont l'avantage de fournir une norme à ceux qui créent de nouveaux mots composés.

Les mots composés apparaissent dans l'orthographe actuelle sous trois formes :

- a) éléments juxtaposés : *chemin de fer, compte rendu* ;
- b) éléments réunis par un trait d'union : *arc-en-ciel, coffre-fort* ;
- c) éléments agglutinés : *portefeuille, entrecôte*.

#### I

Dans le cas où le premier élément fonctionne comme élément de composition non autonome, il sera uni directement à l'élément suivant (*autocritique, antimémoires, extralucide*).

On gardera le trait d'union quand la soudure des deux composants provoquerait une fausse lecture (*intra-utérin, auto-imposition*) ou une séquence inusitée (*intra-atomique*).

#### II

a) Dans le cas où le premier élément est un mot autonome autre qu'une préposition et où le sens du mot composé n'est plus

exactement la somme des composants, on généralisera le trait d'union en laissant l'usage aller jusqu'à l'agglutination déjà réalisée dans des mots comme *portefeuille*. Exemples : **pomme-de-terre**, **chemin-de-fer**, **compte-rendu**, **moyen-âge**, **trait-d'union**, **non-autonome**, sur le modèle de *œil-de-bœuf*, *abat-jour*, *procès-verbal*, *wagon-restaurant*.

b) Dans le cas où le premier élément est une préposition jouant le rôle de préfixe, l'agglutination s'impose avec suppression du *e* devant voyelle. Exemples : **entrouvir**, **contrattaquer**, **sousestimer**, sur le modèle d'*entrecouper*, *contrefaire*, *surestimer*.

Pour éviter des fautes de lecture ou d'interprétation, on conservera le trait d'union dans des mots comme *sous-développé*, *sous-cutané*, en laissant l'usage aller jusqu'à l'agglutination comme dans *soussigné*, *soutirer*.

c) Dans le cas où le premier élément est une préposition suivie de son régime, on généralisera le trait d'union sur le modèle de *l'après-midi*, *l'avant-scène*, *le chez-soi*, *un en-cas*, *l'entre-deux*, en laissant l'usage aller jusqu'à l'agglutination comme dans *entrecôte*, *entremets*.

### III

Les composés du type *anglo-italien* et *franco-belge* s'écriront avec trait d'union.

\*  
\*\*

Je tiens à préciser que, s'il désire voir admises toutes ses propositions, le Conseil international veut surtout qu'on ne les rejette pas en bloc par opposition à tel ou tel point particulier.

Une réforme cohérente et modérée est attendue et vivement souhaitée par tous les enseignants et les linguistes.

---

Celle que nous proposons en nous inspirant des travaux de M. Thimonnier sera-t-elle jugée trop radicale ? A ceux qui auraient ce sentiment je ferais observer que, relisant les cinq premières pages de cet article, je n'ai vu que trois rectifications à y introduire : *rejètent, agraver, non-improvisée.*

On constate que, si nous supprimons un très grand nombre d'anomalies et de pièges, nous ne changeons guère la physionomie d'un texte courant.

# Chronique

## L'Académie en deuil

L'Académie a perdu le 31 juillet dernier, un de ses membres les plus illustres en la personne de Paul-Henri Spaak. Celui-ci avait été élu le 10 novembre 1945 pour représenter l'art oratoire. Il y avait été accueilli officiellement le 19 avril 1947 par Valère-Gille, et il avait prononcé à cette occasion un remarquable et chaleureux éloge de l'éloquence.

Ouvrant la séance de rentrée de l'Académie le 16 septembre, M<sup>me</sup> Suzanne Lilar a évoqué la mémoire de Paul-Henri Spaak :

*Un grand deuil a frappé l'Académie. Paul-Henri Spaak nous a quittés. Nous n'avons pu l'accueillir ici aussi souvent que nous l'eussions souhaité. Pourtant sa disparition laisse un vide et je crois que la plupart d'entre nous diraient volontiers avec Jean Rey : « La mort de Paul-Henri Spaak me désole ».*

*Comme tout grand homme, il inspirait des sentiments mêlés. Mais ceux qui eurent la chance de l'avoir pour ami savent qu'il y avait en lui, sous le politique, de grandes ressources d'humanité et de bonté et même une étonnante fraîcheur d'âme...*

*Il appartiendra à celui que nous lui élirons pour successeur d'éclairer tous les aspects de cette personnalité fascinante au destin hors pair et dont le dernier trait fut l'humilité voulue de ses funérailles.*

*Je vous demande de vous recueillir un moment en songeant à lui.*



## Séances mensuelles de l'Académie

La séance du 16 septembre a été surtout consacrée à l'amicale passation des pouvoirs du Secrétaire perpétuel. Nous en donnons un large témoignage dans ce Bulletin.

Dans sa séance du 14 octobre, l'Académie a entendu une communication de M<sup>me</sup> Emilie Noulet sur : *L'œuvre de Paul Valéry et sa signification*. Elle a décerné le prix Emmanuel Vossaert à M. Hubert Juin, pour *L'Usage de la Critique*, sans oublier un autre ouvrage : *Ecrivains*

de l'avant-siècle. Elle a attribué enfin des subventions pour l'aide à l'édition, proposée par la Commission consultative du Fonds National de la Littérature.

Au cours de la séance du 6 novembre, M. Albert Ayguesparse a fait une communication sur *Plisnier et le Surréalisme*. L'Académie a décerné le prix Félix Denayer à M. Gérard Prévot pour l'ensemble de son œuvre poétique, et le prix Eugène Schmitz à M<sup>me</sup> Marie-Claire d'Orbaix pour son recueil *Erosion du Silence*. L'Académie a élu par acclamations M<sup>me</sup> Emilie Noulet et M. Albert Ayguesparse respectivement aux fonctions de Directeur et de Vice-directeur pour 1973.

La séance publique du 9 décembre a permis d'entendre successivement M. Adrien Jans, M<sup>me</sup> Suzanne Lilar, M. Marcel Thiry, M. Yves Bonnefoy et M. Charles Hanin, ministre de la Culture française. Les textes de cette manifestation paraissent également dans ce bulletin.

\*  
\*\*

### A Missembourg

Comme son état de santé empêchait depuis quelque temps M<sup>me</sup> Marie Gevers d'assister aux séances de l'Académie, ses confrères ont voulu aller saluer chez elle la doyenne de la Compagnie, à qui les lie tant de déférente affection. La romancière de *La Comtesse des Dignes* les a donc reçus à Missembourg, dans cette maison si vivante et si intemporelle à la fois, qui paraît le cadre naturel de l'écrivain et de son univers. Ses enfants, M. et M<sup>me</sup> Paul Willems, ont contribué, par la gentillesse de leur accueil, à la réussite de cette heure d'amitié.

\*  
\*\*

M<sup>me</sup> Suzanne Lilar a été l'invitée de la Municipalité et de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg à l'occasion de la remise du prix de l'Institut des Sciences de la Paix. Elle siégeait dans le jury qui a couronné le Dr. Georges Mendel pour son ouvrage : *La révolte du père*.

\*  
\*\*

M. Georges Sion a fait une conférence sur « Le Théâtre de langue française en Belgique » pour les Amis de la Bibliothèque Municipale de Nancy.

\*  
\*\*



---

Plusieurs membres de l'Académie ont assisté à la réception de M. Julien Green à l'Académie française. Ils aimaient se rappeler que le grand écrivain est membre étranger de l'Académie royale de Langue et de Littérature française depuis le 9 juin 1951. Ils ont été accueillis avec beaucoup d'amitié par leurs confrères parisiens, et particulièrement par le Secrétaire perpétuel de l'Académie française et M<sup>me</sup> Maurice Genevoix.



M. Marcel Thiry, en qualité de sénateur, et M. Joseph Hanse, en qualité d'expert, ont assisté, au début de janvier 1973, à la session de l'Union Internationale des Parlementaires Francophones à Dakar.

# OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

## l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises

BRUXELLES, PALAIS DES ACADEMIES

- ACADÉMIE. — *Table Générale des Matières du Bulletin de l'Académie*, par René Fayt. Années 1922 à 1970. 1 vol. in-8° de 122 pages. — 1972 . . . . . 150 fr.
- ACADÉMIE. — *Le centenaire d'Émile Verhaeren*. Discours, textes et documents (Luc Hommel, Léo Collard, duchesse de La Rochefoucauld, Maurice Garçon, Raymond Queneau, Henri de Ziegler, Diego Valeri, Maurice Gilliams, Pierre Nothomb, Lucien Christophe, Henri Liebrecht, Alex Pasquier, Jean Berthoin, Édouard Bonnefous, René Fauchois, J. M. Culot) 1 vol. in-8° de 89 p. — 1956 . . . . . 150,—
- ACADÉMIE. — *Le centenaire de Maurice Maeterlinck*. Discours, études et documents (Carlo Bronne, Victor Larock, duchesse de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouilliat, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 . . . . . 400,—
- ANGELET Christian. — *La poésie de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961 . . . . . 200,—
- ACTES du *Colloque Baudelaire*, Namur et Bruxelles 1967, publiés en collaboration avec le Ministère de la Culture française et la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne (Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wigny, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebve, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Edith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jan Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet). 1 vol. in-8° de 248 p. — 1968 . . . . . 250,—
- BAYOT Alphonse. — *Le Poème moral*. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 p. — 1929 . . . . . 300,—
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949 . . . . . 280,—

- BEYEN Roland. — *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*.  
Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. — 1971  
Réimp. 1972 . . . . . 480,—
- BIBLIOGRAPHIE des écrivains français de Belgique. 1881-1960.  
Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie CULOT. 1 vol. in-8°  
de VII-304 p. — 1958 . . . . . 200,—
- Tome 2 (Det-G) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jean  
WARMOES, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-  
8° de XXXIX-219 p. — 1966. . . . . 300,—
- Tome 3 (H-L) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne  
BLOGIE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de  
XIX-310 p. — 1968 . . . . . 300,—
- Tome 4 (M-N) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne  
BLOGIE et R. Van de SANDE, sous la direction de Roger  
BRUCHER. 1. vol. in-8°, 468 p. — 1972 . . . . . 350,—
- BIBLIOGRAPHIE de Franz Hellens, par Raphaël De Smedt.  
Extrait du tome 3 de la bibliographie des Écrivains fran-  
çais de Belgique. 1 br. in-8° de 36 p. — 1968 . . . . . 60,—
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach*.  
1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942 . . . . . 250,—
- BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et  
Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939 250,—
- BRAET Herman. — *L'accueil fait au symbolisme en Belgique,  
1885-1900*. 1 vol. in-8° de 203 p. . . . . 250,—
- BRONCKART Marthe. — *Études philologiques sur la langue, le  
vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*. 1 vol.  
in-8° de 306 p. — 1933 . . . . . 350,—
- BRUCHER Roger. — Maurice Maeterlinck. *L'œuvre et son audien-  
ce*. Essai de bibliographie 1883-1960. 1 vol. in-8° de  
146 p. — 1972 . . . . . 180,—
- BUCHOLE Rosa. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos*.  
1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956 . . . . . 350,—
- CHAINAYE Hector. — *L'Âme des choses*. Réédition 1 vol.  
14 × 20 de 189 p. — 1935 . . . . . 200,—
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez*. I. *Sa vie*.  
1 vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952 . . . . . 250,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique.  
(1815-1850)*. I. *La Bataille romantique*. 1 vol. in-8° de  
423 p. — 1931 . . . . . 480,—
- CHARLIER Gustave — *Le Mouvement romantique en Belgique.  
(1815-1850)*. II. *Vers un Romantisme national*. 1 vol. in-8°  
de 546 p. — 1948 . . . . . 480,—

- CHARLIER Gustave. — *La Trage-Comédie Pastorale (1594)*.  
1 vol. in-8° de 116 p. — 1959 . . . . . 160,—
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*.  
1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960 . . . . . 200,—
- COMPÈRE Gaston. — *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. 1 vol.  
in-8° de 270 p. — 1955 . . . . . 300,—
- CULOT Jean-Marie. — *Bibliographie d'Émile Verhaeren*. 1 vol.  
in-8° de 156 p. — 1958 . . . . . 200,—
- DAVIGNON Henri. — *L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert  
Mockel (Lettres inédites)*. 1 vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955. 100,—
- DAVIGNON Henri. — *Charles Van Lerberghe et ses amis*. 1 vol.  
in-8° de 184 p. — 1952 . . . . . 220,—
- DAVIGNON Henri. — *De la Princesse de Clèves à Thérèse Des-  
queyroux*. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 . . . . . 250,—
- DEFRENNE Madeleine. — *Odilon-Jean Périer*. 1 vol. in-8° de  
468 p. — 1957 . . . . . 480,—
- DE REUL Xavier. — *Le roman d'un géologue*. Réédition (Pré-  
face de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers).  
1 vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958 . . . . . 320,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. I. *Cassandre*.  
1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 . . . . . 320,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. II. *De Marie  
à Genève*. 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965 . . . 350,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. III. *Du poète  
de cour au chanfre d'Hélène*. 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959. 450,—
- DE SPRIMONT Charles. — *La Rose et l'Épée*. Réédition. 1 vol.  
14 × 20 de 126 p. — 1936 . . . . . 150,—
- DOUTREPONT Georges. — *Les Proscrits du Coup d'État du  
2 décembre 1851 en Belgique*. 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938. 200,—
- DUBOIS Jacques. — *Les Romanciers français de l'Instantané  
au XIX<sup>e</sup> siècle*. 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963 . . . . . 250,—
- ÉTIENNE Servais. — *Les Sources de « Burg-Jargal »*. 1 vol.  
in-8° de 159 p. — 1923 . . . . . 220,—
- FRANÇOIS Simone. — *Le Dandysme et Marcel Proust (De  
Brummel au Baron de Charlus)*. 1 vol. in-8° de 115 p. — 1956. 160,—
- GILLIS Anne-Marie. — *Edmond Breuché de la Croix*. 1 vol.  
14 × 20 de 170 p. — 1957 . . . . . 220,—
- GILSOUL Robert. — *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les  
écrivains belges de 1830 à nos jours*. 1 vol. in-8° de 418 p.  
— 1936 . . . . . 480,—

- GILSOUL Robert. — *Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880*. 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953 . . . . . 380,—
- GIRAUD Albert. — *Critique littéraire*. Réédition. 1 vol. 14×20 de 187 p. — 1951 . . . . . 220,—
- GUIETTE Robert. — *Max Elskamp et Jean de Bosschère*. Correspondance. 1 vol. 14×20 de 64 p. — 1963 . . . . . 100,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *La poésie de Van Lerberghe*. Essai d'exégèse intégrale. 1 vol. in-8° de 247 p. — 1962 . . . . . 300,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956 . . . . . 350,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959 . . . . . 150,—
- GUILLAUME Jean S.J. — « *Les Chimères* » de Nerval. Édition critique. 1 vol. in-8° de 172 p. avec 12 pl. h.-texte . . . . . 220,—
- HAUST Jean. — *Médecinaire Liégeois du XIII<sup>e</sup> siècle et Médecinaire Namurois du XIV<sup>e</sup>* (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941 . . . . . 280,—
- HEUSY Paul. — *Un coin de la Vie de misère*. Réédition. 1 vol. 14×20 de 167 p. — 1942 . . . . . 200,—
- HOUSSA Nicole. — *Le souci de l'expression chez Colette*. 1 vol. 14×20 de 236 p. — 1958 . . . . . 250,—
- « *La Jeune Belgique* » (et « *La Jeune revue littéraire* »). *Tables générales des matières*, par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. — 1964 . . . . . 200,—
- JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — *Correspondance* (1898-1937). Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1972 . . . . . 300,—
- LECOQC Albert. — *Œuvre poétique*. Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p. . . . . 480,—
- LEMONNIER Camille. — *Paysages de Belgique*. Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14×20 de 135 p. — 1945 . . . . . 180,—
- MAES Pierre. — *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14×20 de 352 p. — 1952 . . . . . 380,—
- MARET François. — *Il y avait une fois*. 1 vol. 14×20 de 116 p. — 1943 . . . . . 160,—
- MICHEL Louis. — *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*. 1 vol. in-8° de 432 p. — 1935 480,—

- MORTIER Roland. — *Le Tableau littéraire de la France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1 vol. de 14 x 20 de 145 p. — 1972. . . . . 180,—
- OTTEN Michel. — *Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme*. 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962 . . . . . 320,—
- PAQUOT Marcel. — *Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière*. 1 vol. in-8° de 224 p. 280,—
- PICARD Edmond. — *L'Amiral*. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 95 p. — 1939 . . . . . 150,—
- PIRMEZ Octave. — *Jours de Solitude*. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 351 p. — 1932 . . . . . 400,—
- POHL Jacques — *Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique*. — 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962 . . . . . 300,—
- RENCHON Hector. — *Études de syntaxe descriptive*. Tome I : *La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1967. Réimpression en 1969 . . . . . 280,—
- Tome II : *La syntaxe de l'interrogation*. 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression en 1969 . . . . . 350,—
- REICHERT Madeleine. — *Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt*. 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933 320,—
- REIDER Paul. — *Mademoiselle Vallantin*. Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 x 20 de 216 p. — 1959 . . . . . 250,—
- REMACLE Madeleine. — *L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust*. 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954 . . . . . 280,—
- ROBIN Eugène. — *Impressions littéraires* (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 x 20 de 212 p. — 1957 . . . . . 280,—
- RUELLE Pierre. — *Le vocabulaire professionnel du bouilleur borain*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953 . . . . . 280,—
- SANVIC Romain. — *Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour Mesure, Le Roi Lear, La Tempête*. Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p. . . . . 450,—
- SCHAEFFER Pierre-Jean. — *Jules Destrée*. Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962 . . . . . 480,—
- SEVERIN Fernand. — *Lettres à un jeune poète*, publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 x 20 de 312 p. — 1960 . . . . . 180,—
- SOREIL Arsène. — *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française* (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966 . . . . . 220,—

SOSSET L.L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster.</i> 1 vol. in-8° de 200 p. — 1937 . . . . .	250,—
TERRASSE Jean. — <i>Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or.</i> 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970 . . . . .	400,—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne.</i> 1 vol. in-8° de 247 p. — 1943 . . . . .	300,—
VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon.</i> Réédition. 1 vol. 14× 20 de 241 p. — 1935 . . . . .	200,—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'influence du naturalisme français en Belgique.</i> 1 vol. in-8° de 339 p. — 1930 . . . . .	380,—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre: «Un Mâle», de Camille Lemonnier.</i> 1 vol. 14×20 de 162 p. — 1961 . . . . .	220,—
VANZYPE Gustave. — <i>Itinéraires et portraits.</i> Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14×20 de 184 p. — 1969	200,—
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898).</i> 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935 . . . . .	140,—
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> (réimpression revue par l'auteur, suivie d'une note). 1 vol. in-8° de 296 p. 1965 . . . . .	350,—
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage.</i> 1 vol. 14×20 de 232 p. — 1954. Réimpression en 1970 . . . . .	280,—
VIVIER Robert. — <i>Traditore.</i> 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960 . . . . .	350,—
« LA WALLONIE ». — <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961 . . . . .	95,—
WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise.</i> 1 vol. in-8° de 255 p. — 1949 . . . . .	300,—
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin. — Le poète et son Art.</i> 1 vol. 14×20 de 212 p. — 1941 . . . . .	250,—

## VIENT DE PARAÎTRE :

<i>Galerie des Portraits.</i> Recueil des notices publiées de 1928 à 1972 sur les membres de l'Académie. 4 vol. 14×20 de ± 480 p. — 1972. par vol. . . . .	400,—
--	-------

*En outre, la plupart des communications et articles publiés dans ce Bulletin depuis sa création existent en tirés à part. Le présent tarif annule les précédents.*