

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



Académie Royale
de Langue et de Littérature Françaises
Palais des Académies
BRUXELLES

Bulletin
de
l'Académie Royale
de
Langue et de Littérature Françaises
1981

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



Académie Royale
de Langue et de Littérature Françaises
Palais des Académies
BRUXELLES

SOMMAIRE

Séance publique du 27 mars 1981	5
Réception de M. Lloyd James Austin	
Discours de M. Roland Mortier.....	5
Discours de M. Lloyd James Austin	20
La fonction des images végétales dans <i>À la recherche du temps perdu</i>	
Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 10 janvier 1981	34
L'Académie et la Francité	
Texte de M. Georges Sion.....	47
Cent cinquante ans de littérature féminine	
Texte de M ^{me} Jeanine Moulin.....	51
Chronique	72
<i>Catalogue des ouvrages publiés</i>	74

Toutes reproductions ou adaptations d'un extrait quelconque de ce livre par quelque procédé que ce soit et notamment par photocopie ou microfilm, réservées pour tous pays.

SÉANCE PUBLIQUE DU 27 MARS 1981

Réception de M. Lloyd James AUSTIN

Discours de M. Roland MORTIER

L'honneur me revient, en ma qualité de Directeur de l'Académie pour l'année en cours, d'accueillir notre nouveau confrère, Monsieur Lloyd James Austin.

Monsieur,

Vers la fin de l'été dernier, je visitais avec émerveillement l'admirable exposition organisée au Centre Pompidou sur le thème « Cartes et Figures de la Terre », titre trop modeste pour une surprenante mise en question de notre perception de l'espace à travers les siècles, et par là même occasion de curieuses associations. Une section entière y était consacrée au voyage austral et l'on y découvrait avec perplexité le singulier itinéraire des navigateurs qu'un destin malicieux semblait vouloir écarter toujours des rivages de ce vaste continent qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui l'Australie.

Votre pays d'origine, mon cher confrère, a été longtemps sur nos cartes une « terra incognita ». Il n'est entré que tardivement dans le champ de la conscience de l'homme occidental. Très longtemps, il est resté le pays des animaux fabuleux, des plantes étranges, une terre de légende plus que d'histoire. Il aura fallu deux guerres, et les énormes déplacements de population qu'elles ont entraînés, pour que le continent austral entre concrètement dans notre image du monde. Le courage et les sacrifices des Anzacs ne sont pas oubliés chez nous, et nous leur devons beaucoup.

Mais l'Australie, mon cher confrère, est bien plus qu'une extension géographique de notre continent européen, et bien mieux qu'un simple reflet de notre entité et de nos traditions. Elle est devenue, au fil du temps, une terre de création artistique et littéraire, un monde en ébullition dont la jeunesse et la vitalité sont tournées vers l'avenir, une terre de liberté aussi qui accueille généreusement les victimes de nos convulsions et tous ceux que nos querelles et nos préjugés ont fini par écœurer et qui vont chercher là-bas un avenir à leur mesure.

L'originalité de cette culture ne l'empêche pas de se nourrir, par priorité, aux sources les plus riches de l'humanisme européen et d'en entretenir les valeurs les plus sûres. On ne sait pas assez, en Europe, la contribution de l'Université australienne à la recherche littéraire, et tout particulièrement en matière de littérature française.

Par un singulier paradoxe, c'est en Australie et en Belgique qu'ont fleuri d'abord les études mallarméennes. Pendant qu'à Melbourne le professeur Chisholm orientait ses disciples vers l'étude de l'auteur du *Coup de Dés* et d'*Hérodias*, qu'il formait des chercheurs tels que Gardner Davies, vous-même, et plus tard Jim Lawler, chez nous, Émilie Noulet entrait dans l'exégèse mallarméenne avec la magistrale autorité qui la caractérisait et, pendant de nombreuses années, elle allait — selon son expression — « apprendre aux étudiants à lire Mallarmé ». Convergence inexplicquée et inexplicable, mais qui vous prédestinait, Monsieur, à être un jour des nôtres. C'est vous dire combien je me félicite du hasard propice qui fait de moi aujourd'hui votre hôte en notre maison.

Vous êtes né, mon cher confrère, le 4 novembre 1915 à Melbourne, et votre appartenance nationale, à cette époque impériale, ne faisait pas problème. Un de vos souvenirs les plus anciens est celui des soldats australiens — parmi lesquels plusieurs de vos oncles — rentrant de la première guerre mondiale. Mais un autre souvenir vous laissera des marques plus durables, c'est celui de votre père lisant à ses quatre garçons (vous étiez le troisième) de longs passages de Dickens, dont il commentait ensuite la valeur comique ou tragique. Cette pra-

tique précoce de la lecture expliquée a éveillé très tôt votre goût pour la littérature. Il se renforcera encore par l'exercice, aujourd'hui hélas injustement abandonné dans nos écoles, de la mémorisation poétique. À partir de l'école primaire, et jusqu'à l'Université, vous apprenez par cœur, et vous récitez, les sonnets de Shakespeare, les poèmes lyriques des grands romantiques anglais, mais aussi ceux de Goethe, de Schiller et de Heine, tant et si bien que vous vous imposez vous-même cet exercice en français et que vous déclamez du Rimbaud et du Mallarmé sous la douche, devant vos frères ahuris, ou amusés. Alors que ceux-ci s'orientent assez vite vers les études classiques (c'est-à-dire gréco-latines au sens anglais), vous manifestez très tôt une attirance vers la langue et la littérature françaises. À l'Université de Melbourne, vous trouvez à la fois un maître et un guide en la personne du professeur Chisholm, auteur, dès 1934, d'un livre important, *Towards Hérodiade*. Il préparait alors une monographie sur *La Jeune Parque*, qui devait voir le jour en 1938. Chisholm, aujourd'hui toujours actif et lucide à 92 ans, vous initiera aux arcanes du symbolisme français et aux textes les plus difficiles de Rimbaud et de Mallarmé. Il vous patronnera dans toute la première partie de votre carrière et complétera par la conversation familière ce que le cours magistral ne pouvait nuancer. Il est vrai que les étudiants étaient peu nombreux, à l'époque, mais fortement motivés, que les programmes étaient peu chargés, ce qui laissait des loisirs dont les meilleurs profitaient pour lire et pour se cultiver dans les domaines les plus variés. Ensuite, selon l'excellente coutume de l'Université anglo-saxonne, vous allez poursuivre vos études sur le terrain. Grâce à une bourse du gouvernement français, vous entreprenez en 1937 votre premier long voyage vers l'Europe : une véritable croisière qui vous conduit via Colombo, Aden, Suez (avec un crochet du côté des Pyramides), jusqu'à Marseille. Vous remontez alors vers Paris en faisant un détour par la Suisse, et la visite du château de Chillon — dont Byron avait célébré le fameux prisonnier — est votre premier contact avec le Moyen Âge européen. Vous entreprenez en France, sous la direction assez théorique de Maurice Levaillant, et avec l'appui de mentors plus proches,

Victor Basch, professeur honoraire d'esthétique à la Sorbonne, et Paul Etard, bibliothécaire de l'École Normale Supérieure, une recherche sur Paul Bourget qui vous vaut le doctorat de l'Université de Paris.

Il faudrait plus de temps que celui dont je dispose pour raconter dans quelles conditions incroyables cette thèse fut rédigée, au cours du terrible hiver de 1939-1940, en pleine campagne normande, souvent coupée du monde extérieur. Vous écriviez à la lumière de deux bougies, sur une grande table de cuisine Louis XIII, et Madame Austin se chargeait d'emporter le manuscrit aux fins de dactylographie dans un village voisin. Le tout fut imprimé finalement en trois semaines — miracle presque inconcevable aujourd'hui — et publié chez Eugénie Droz, rue de Tournon. La soutenance eut lieu le 3 avril 1940, et le soir même vous partiez pour Marseille afin de vous y embarquer pour l'Australie. Quelques semaines plus tard, la « drôle de guerre » se muait soudain en conflit mondial inconditionnel, mais vous aviez déjà franchi le canal de Suez et vous voguiez vers les antipodes avec votre jeune épouse. Car j'ai oublié de préciser que vous vous étiez marié en août 1939, à Rouen, avec une agrégative d'anglais rencontrée à l'Institut britannique de Paris, et qui allait vous seconder dans tous les aléas de l'existence. Vous regagnez donc votre patrie et vous y enseignez jusqu'en 1942. Lorsque le Japon entre dans le conflit en écrasant la flotte américaine à Pearl Harbour, vous jugez que le moment est venu pour vous de servir activement votre pays.

En qualité d'officier de la Marine royale australienne, vous parcourez cet Océan si improprement nommé Pacifique, que jalonnent des noms prestigieux aujourd'hui, mais dont la réalité recouvrait alors la mort, l'horreur, et la cruauté.

Vous avez la chance de sortir indemne de cette conflagration apocalyptique, et vous reprenez vos études et vos recherches avec une hâte qui est la marque de votre irrépressible vocation. Vous ne les aviez d'ailleurs jamais tout à fait abandonnées, puisque c'est à Tacloban, sur l'île de Leyte, que vous reprenez la lecture des poèmes de Mallarmé. Étrange rapprochement entre le détachement du poète et le fracas de la

guerre, paradoxe que d'autres que vous — tel Henri Mondor — ont vécu et relaté, comme si le silence altier de cette poésie austère servait de repoussoir à une réalité insoutenable.

À peine démobilisé, vous reprenez vos cours, cette fois à l'intention d'un public particulièrement fervent, celui de vos frères d'armes rendus à la vie civile.

Commence alors un brillant curriculum d'enseignant qui vous conduit d'abord dans votre ville natale, puis en Europe, où vous ferez l'essentiel de votre carrière. Votre premier poste européen est celui de maître assistant de français à l'Université écossaise de St Andrews. Certes, ce nom est surtout familier aux passionnés du golf, pour qui St Andrews est un composé de La Mecque et de Wimbledon, mais la très ancienne Université de cette petite ville en bord de mer a toujours joui, et jouit toujours, d'un prestige considérable dans le domaine de ce que vous appelez si joliment, en anglais, « the humanities ».

Vous quitterez un jour St Andrews pour quatre années de recherches à Paris, suivies d'un premier séjour à Cambridge comme Fellow de Jesus College. Vous êtes appelé alors à la chaire de littérature française moderne de l'Université de Manchester, située (à l'encontre de celle de St Andrews, petite ville universitaire paisible, où l'industrie n'a jamais pénétré), dans une des métropoles de l'industrie britannique, ruche bourdonnante d'usines et d'ateliers. Mais là encore, en dépit des apparences, vous vivez dans un milieu pétri de traditions intellectuelles, et au milieu de collègues d'une exceptionnelle qualité. Parmi eux, je relève le Français Gilbert Gadoffre, dont le nom est lié à l'Institut Collégial européen de Royaumont et de Loches, mais aussi et surtout l'éminent linguiste et philologue Eugène Vinaver, à qui vous succédez en notre Académie. Le Département de français de l'Université de Manchester est bien connu de tous les gens du métier à la fois pour la qualité de son équipe et pour celle de ses publications. Vous quitterez cette chaire, au bout de cinq ans, pour prendre à Cambridge un poste de maître de conférences dans la section de français et pour reprendre votre Fellowship à Jesus College. Comme il se doit dans ces vénérables institutions, vous y cumulez l'enseignement à la Faculté et au Collège avec la charge de bibliothécaire du collège.

Enfin, six ans plus tard, vous accédez à un de ces postes qui représentent, en Grande-Bretagne, à la fois le sommet et la consécration d'une carrière et d'une œuvre : en l'occurrence, la Draper's Chair of French, où vous êtes chef du Département de français, chargé de diriger les études de langue et de littérature françaises de l'Université de Cambridge dans son ensemble. Vous administrez le Département, et vous y enseignerez jusqu'à ce que sonne, il y a quelques mois à peine, l'heure de la retraite — retraite surprenante pour ceux qui vous connaissent et qui admirent votre jeunesse et votre alacrité.

À voir les choses de haut et de loin, on pourrait s'imaginer que vous n'avez guère quitté la Grande-Bretagne et que vous êtes un adepte du splendide isolement. Rien de plus faux. Sans même évoquer l'année que vous avez passée à Madison, Wisconsin, à ce fameux Institut de recherches en sciences humaines dirigé avec brio et compétence par l'admirable Germaine Brée, qui a tant fait pour les lettres françaises outre-Atlantique, je ne puis passer sous silence vos séjours fréquents, et souvent prolongés, en territoire français. Si fréquents même que vous êtes devenu l'homme à la double appartenance, partageant sa vie entre les majestueux bâtiments de Cambridge et la paisible vallée de Chevreuse. À vrai dire, nul ne s'en étonne qui connaît Madame Austin, Française de naissance et de cœur, dont tant d'années passées dans le monde anglo-saxon n'ont altéré ni les goûts, ni les attaches, ni les habitudes. Vos enfants, qui ont connu de l'intérieur la vie des lycées parisiens, sont eux aussi, à leur manière et dans d'autres métiers, d'authentiques Européens.

Mais si vous devez beaucoup à la France dans votre vie de savant et dans votre vie familiale, l'inverse est tout aussi vrai, et ceci m'amène à parler d'une œuvre à la fois rigoureuse et considérable, vouée par priorité à la poésie. Certes, vous avez fait votre apprentissage sur un autre terrain, puisque c'est à *Paul Bourget, sa vie et son œuvre jusqu'en 1889* qu'est consacré votre premier livre, paru chez Droz, en 1940, dans les circonstances que j'ai dites.

Le temps n'est plus, aujourd'hui, où les quatre B faisaient la loi et dominaient la vie littéraire en France, et même au-delà. *Le Disciple* ne suscite plus ni vagues, ni remous. Lit-on encore

Mensonges et *Un crime d'amour* ? J'en doute. Mais s'il est une œuvre de Bourget qui a résisté à l'usure du temps, ce sont bien ces *Essais de psychologie contemporaine* où, dès 1883, un jeune dandy analysait avec une perspicacité remarquable et avec une pénétrante acuité quelques-unes des figures les plus hautes de la littérature du XIX^e siècle, de Baudelaire à Renan, de Stendhal à Flaubert, et qu'il devait compléter en 1886 par de *Nouveaux Essais*, peut-être moins originaux et certainement moins percutants. Il faut se souvenir que la hiérarchie des valeurs n'était pas, en 1880, ce qu'elle est devenue un siècle plus tard. Le jeune critique de trente ans manifestait, dans ce coup d'essai, autant d'audace que de lucidité : lucidité dans le choix de ses sujets, audace dans l'association toute neuve de la psychologie la plus récente à la philosophie de Taine. Bien avant la critique psychanalytique et sa variante, la psychocritique, Bourget pourchassait le rôle de l'inconscient dans la vie intérieure et démontait la diversité des mécanismes de la personnalité, dépossédée de son apparence unitaire et dévoilée dans ses mouvements contradictoires. Tout cela est fort bien vu et fort bien analysé dans ce travail de débutant : vous n'aviez pas vingt-cinq ans quand vous l'avez écrit. Mais j'admire surtout, dans ce livre, la singularité du ton, et celle de l'attaque. Le début est entamé à la cravache : « Nous sommes en 1889. L'Exposition attire à Paris en foule les provinciaux et les étrangers... On fête le centenaire de la Révolution française. Le monde littéraire est agité par une controverse retentissante... Le monde scientifique aussi est en émoi... M. Taine, dans sa paisible retraite sur les bords du lac d'Annecy, est directement atteint ; il en ressent une impression pénible. » On l'a deviné : il s'agit de la violente controverse suscitée par *Le Disciple*, mais ce n'est pas dans ce style qu'écrivent généralement les auteurs de thèses et de travaux universitaires. D'emblée, votre aisance dans le maniement de notre langue est manifeste ; mais votre indépendance d'esprit l'est tout autant, et vous ne croyez pas devoir pratiquer une sorte de « critique à genoux ». C'était de bon augure. Sans doute n'écrieriez-vous plus aujourd'hui un tel livre, ou l'écrieriez-vous autrement, mais les qualités de langue et d'intelligence que j'y admire ne se démentiront pas.

De 1941 à 1951, votre production se tarit, et pour cause, mais l'année 1951 voit sortir votre premier article sur Mallarmé, plus précisément sur *Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner*, et cela dans la très sérieuse *Revue d'histoire littéraire de la France*. C'était, dans le sillon tracé par votre maître Chisholm, un premier pas sur le terrain que vous n'allez plus quitter et où vous allez bientôt vous imposer à votre tour comme un maître.

On ne peut manquer d'être frappé par l'extraordinaire continuité qui marque votre production critique, et par la constante hauteur de votre projet. Vous concevez votre travail dans une prospective ambitieuse, et — ce qui est mieux encore — vous le réalisez sans failles et sans rupture. En 1956, vous commencez votre livre sur *L'Univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et Symbolique* (paru au Mercure de France) par cette déclaration dépourvue d'ambiguïté : « Nous publions aujourd'hui le premier volet d'un triptyque consacré à trois poètes majeurs du Symbolisme français, Baudelaire, Mallarmé et Valéry. La filiation qui les relie est nette ». Ce qui est tout aussi net, c'est la ligne ainsi tracée pour votre œuvre future et la rigueur avec laquelle vous vous y tiendrez. Vous n'êtes pas de ceux qui consacrent toute leur vie à un seul auteur, au risque de perdre la distance critique à son égard : vous passez avec aisance à travers les multiples facettes d'un mouvement qui a irrigué et rénové notre poésie par des voies diverses et toujours originales.

En fait, — votre bibliographie le prouve — vous n'abordez pas successivement ces poètes, dans un ordre qui se voudrait prudemment chronologique ; vous les étudiez de front, en parallèle. Vous allez de la genèse du *Cimetière marin* à la *Prose pour Des Esseintes* et de là au rêve mallarméen du « Livre », unique et insurpassable, tout en collaborant à l'édition des *Œuvres complètes* de Baudelaire qui paraîtra au Club du meilleur livre en 1955. Ce qui compte, à vos yeux, c'est de marquer l'originalité de chacun d'eux sans jamais perdre de vue leur appartenance à une même famille poétique. Vous n'aimez ni les généralisations hâtives ni les synthèses réductrices : « Nous avons peu de goût pour de telles constructions », écrivez-vous.

« L'originalité du vrai poète est irréductible : c'est son accent personnel, irremplaçable, qu'il importe avant tout d'entendre ».

Vous vous insurgez contre ceux qui, à l'instar de Guy Michaud, proclament l'échec du symbolisme en ramenant son objectif à un message doctrinal, qui serait la « réintégration des puissances intuitives », ou « la révélation d'un monde caché ». Ce transfert du poétique au mystique, du formel au conceptuel, vous semble un défi à la véritable lecture de la poésie. Baudelaire et Mallarmé, même si leur œuvre procède d'une vision du monde et d'une interprétation de la vie bien définies, ne sont, ni l'un ni l'autre, des mystagogues qui pratiqueraient la méthode initiatique par le biais de la poésie. Celle-ci est, pour eux, une fin, non un moyen et la solution du problème qu'ils se posent n'est pas de l'ordre de la pensée, mais de l'ordre du langage.

J'admire que, dès cette date, vous dénonciez des errements que Roger Caillois combattait de son côté dans les *Impostures de la poésie* et que, par des voies diverses, vous en soyez arrivés à contester une des idées les plus nocives léguées par le XIX^e siècle, idée dont Paul Bénichou a retracé le devenir dans *Le Sacre du Poète*. Vous déclarez, dans l'introduction générale à votre livre sur Baudelaire : « C'est une erreur capitale de chercher dans les poètes, ou dans l'art en général, des messages qu'on peut traduire en propositions abstraites et ajouter sous forme de concepts au stock des connaissances humaines. C'est une erreur de dresser en face de la science un mode de *connaissance supérieure* qui serait la poésie ». Assurément, voilà qui est plus proche de Valéry que de Novalis ou de Heidegger. Mais vous allez plus loin, et vous attirez notre attention sur le danger qu'il y aurait à juger la poésie sur son message philosophique ou religieux. « Lier le sort de la poésie à celui des croyances si diverses qui l'ont alimentée au cours des âges, c'est — dites-vous — la trahir dans son essence, c'est l'exposer à l'oubli, à l'indifférence ou au mépris de ceux qui n'acceptent pas ces croyances... Si Paul Claudel est un grand poète, ce n'est pas parce qu'il a retrouvé la philosophie médiévale... Ce qui importe, ce n'est pas ce qu'ils croient, mais comment ils croient, et surtout, comment ils expriment leur croyance ».

Voilà qui est bien pensé, mais aussi bien formulé. L'érudit, en vous, se double du théoricien littéraire. Le premier empêche le second de se perdre dans le vertige des abstractions ; le second protège le premier des pièges d'un positivisme à courte vue. Un tel accord est trop rare pour que je ne le souligne pas ici.

Il est un autre point sur lequel vous prenez une position ferme et réfléchie : c'est la liberté laissée à l'exégète dans ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui l'herméneutique. Loin de vous l'idée que l'œuvre est un peu ce qu'en fait son lecteur, qu'elle ne se réalise qu'à travers notre médiation. Sans la figer dans un sens unique, qui serait imposé par le projet du poète et par la littéralité du texte, vous vous insurgez contre une éventuelle toute-puissance de la lecture. « Il y a une limite, dites-vous, au-delà de laquelle le pur arbitraire commence, et nous n'admirons plus l'œuvre de l'auteur, mais une nouvelle œuvre dont le critique est le véritable auteur ». Auriez-vous pressenti, en 1956, que la nouvelle critique tendrait à se constituer en création littéraire camouflée, pour devenir d'ailleurs, chez les plus doués, création authentique et libérée ? Je songe ici aux derniers ouvrages de Roland Barthes.

Certes, vous ne croyez pas qu'il n'existe de l'œuvre qu'une seule et unique lecture correcte, et vous ne prétendez pas nous en livrer le secret définitif, ce que Breton appelait si merveilleusement « le noyau infracassable de nuit ». Cependant, vous n'admettez pas que toutes les interprétations soient recevables et qu'il soit loisible au critique de proférer n'importe quelle affirmation, dans le seul souci de faire du neuf et d'étonner le public. Pour vous, il faut partir du sens littéral pour aborder le travail délicat de l'évaluation. Au-delà de l'impressionnisme et du dogmatisme, également nocifs, la juste voie est pour vous celle que recommandait Valéry dans les *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé* : « associer le travail suivi de l'esprit et de ses forces combinatoires au délice poétique ». Vous savez que la poésie est d'abord, et essentiellement, langage et même si vos préférences intimes vont à Mallarmé, pour l'extraordinaire ambition qui l'habite, vous aimez citer les vers où Valéry exalte le discours humain

*Honneur des Hommes, Saint langage,
Discours prophétique et paré,
Belles chaînes en qui s'engage
Le dieu dans la chair égaré.*

On comprend que, dans une telle optique, vous soyez sévère envers la politique, la religion et même la vie de Baudelaire, à l'inverse de bien des commentateurs. Vous n'hésitez pas à terminer votre livre de 1956 par cette phrase tranchante : « nous croyons enfin que c'est *malgré son message* que Baudelaire est un grand poète ». Et vous vous autorisez, pour l'affirmer, de la remarque de Flaubert : « Ce qui me plaît avant tout dans votre livre, c'est que l'art y prédomine », mais surtout de Baudelaire lui-même, écrivant dans *L'art romantique* : « Il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire ». Qu'importent, dès lors, le satanisme désuet et les blasphèmes provocateurs, les faiblesses de l'homme dénoncées par Sartre et les prosaïsmes occasionnels de l'artiste. Tout est passé par cette *Alchimie de la Douleur* qu'il dévoile dans *Les Fleurs du Mal*, mais alors que ce poème évoquait encore une alchimie de la dégradation, le projet d'*Épilogue* pour la seconde édition retentira de cette fière proclamation :

*« Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue, et j'en ai fait de l'or. »*

Toute la trajectoire de votre beau livre aboutit à cette lumineuse conclusion, reprise en d'autres termes dans un article au titre significatif, *Baudelaire poète ou prophète ?* Le paradoxe de l'art, c'est qu'à une prose sur le déclin de l'énergie spirituelle correspond un poème chargé précisément de cette vitalité et de cette énergie. Tirons-en la leçon avec vous : la vraie parole du poète doit se chercher dans sa poésie, et non dans la forme discursive qu'il lui arrive d'emprunter quand il se veut prophète.

Je pourrais m'étendre longuement sur vos autres études baudelairiennes, sur votre édition des œuvres de jeunesse, puis de *L'art romantique*, mais le temps m'est mesuré et je ne me

pardonnerez pas de passer rapidement sur vos recherches mallarméennes. Vous avez mené de front, dans ce domaine, le travail de l'exégète et celui de l'éditeur, car beaucoup restait à faire dans la connaissance de l'homme et de l'œuvre.

Le tournant décisif, à cet égard, se situa en 1959. Le professeur Henri Mondor, dont vous aviez fait la connaissance à la faveur de votre commune admiration pour Valéry, vous invita cette année-là à collaborer avec lui à une *Correspondance de Mallarmé*, dont le tome I^{er} venait de paraître. En même temps que vous prépariez un tome II qui ne devait voir le jour qu'en 1965, bien après la mort de Mondor, vous faisiez connaître dès 1962 des notes littéraires et artistiques rédigées par Mallarmé à l'intention d'une revue londonienne, l'*Athenaeum*, et parues sous le titre de *Gossips*, c'est-à-dire *Potins* (mais sans la connotation péjorative du mot français). On y découvre les amitiés et les admirations de Mallarmé, sa courageuse défense de Manet, sa profonde estime pour Zola. Ces notes confirment ce que la correspondance avait déjà énoncé. C'est donc à celle-ci qu'il faut en venir, et je dirai d'emblée que l'édition que vous en avez procurée et qui couvrira dix tomes, dont la moitié reste à paraître, est un modèle du genre. Vous y restituez toute une époque, avec un sens admirable de la précision la plus rigoureuse, si bien que l'information recueillie déborde la personnalité du poète et concerne tout le milieu artistique et littéraire de la fin du XIX^e siècle. Par ce biais, vous touchez d'ailleurs à notre symbolisme belge, et on voit surgir dans ces pages les noms de Rodenbach, de Mockel, de Verhaeren, de Maus, de Picard, de l'éditeur Deman, et de quelques autres, moins connus.

Vos notes sont une mine d'érudition sans lourdeur ; elles nous font pénétrer dans l'intimité de l'homme et dans le champ très large de ses relations personnelles : Redon, Monet, Whistler, Berthe Morisot, y tiennent autant de place que Mirbeau, Zola ou Huysmans, ce qui en dit long sur les orientations esthétiques du grand poète.

Le Mallarmé de la correspondance, ce Mallarmé courtois, discret, attentif aux autres, ne vous cache pas pour autant le Mallarmé primordial, celui des poèmes, votre auteur de prédi-

lection. Vous consacrez de pénétrantes études à *L'Après-Midi d'un faune*, à la *Prose pour des Esseintes*, aux rapports de Mallarmé avec le réel, avec la critique biographique, avec les beaux-arts et la musique. Vous pratiquez même une surprenante critique du « non dit » en vous interrogeant sur l'absence du mythe d'Orphée dans l'œuvre de ce poète éminemment orphique, et ce n'est pas la moins attachante de vos analyses.

De Mallarmé à Valéry, il n'y a qu'un pas à franchir, et vous l'aviez fait depuis belle lurette. Vous êtes « entré en Valéry », si j'ose dire, par l'étude du *Cimetière marin* et à la demande insistante de Jean Pommier, qui fut pour vous un maître, un guide, un ami, et qui fut aussi, je tiens à le rappeler, un membre éminent de notre Compagnie. Dès 1952, il vous avait invité à faire une communication au colloque de l'Association internationale des Études françaises consacré, cette année-là, à « La Genèse de l'Œuvre ». Vous aviez, au départ, une hypothèse sur le rôle de la « philosophie de la composition » d'Edgar Poe dans la préhistoire du *Cimetière marin*, mais vous ne disposiez que du texte définitif. Grâce à l'obligeance de Julien Monod, vous eûtes la chance d'avoir accès à un fragment du premier état manuscrit du poème, alors inédit, ce qui vous permit d'étayer votre hypothèse par des exemples concrets. Par la suite, vous avez pu, grâce à la générosité de la famille Valéry, accéder à l'ensemble des ébauches et des brouillons du poème, et vous en avez tiré un substantiel article publié dans deux livraisons du *Mercure de France* de 1953, et l'année suivante une contribution à une édition de luxe, avec fac-similés, du *Cimetière marin*, préfacée par Henri Mondor.

Vos études valéryennes ne se limitent pas à l'examen des manuscrits. Vous vous faites exégète, commentateur ; vous poursuivez le secret d'une poésie dans sa mutation et dans son mouvement ; votre glose de la fable *Au Platane* rend justice à l'ironie de Valéry

Étonné d'être, un arbre s'agitait...

Mais non, c'était le vent qui lui passait dedans.

Mais lui se croyait vivre, et se fuir.

Il vivait un beau tourment. Autant de feuilles palpitant, autant d'idées.

Et il y avait des passages de passion et de fureur.

Mais non. C'était le vent d'ouragan qui lui passait au travers...

Quand le calme revient, l'arbre n'existe plus.

Oui, l'arbre n'existe plus, mais le pouvoir souverain de l'imagination poétique s'est exercé dans sa plénitude, et le poète est restauré dans ses droits.

Toute votre œuvre tend à cette restitution critique de la vérité. Vous l'avez servie avec la même ferveur que celle que vous avez vouée à notre langue et à notre littérature. La France et l'Angleterre ont reconnu vos mérites en vous attribuant les plus hautes distinctions. Dès 1968, vous avez acquis des droits à l'immortalité par votre élection à la British Academy. Vos collègues britanniques vous ont appelé à la direction des *French Studies*, grand honneur et lourde charge ; vos collègues de toute nationalité vous ont confié la présidence de l'Association internationale des Études françaises. Ces hommages vont au critique ; ils vont aussi au professeur et à l'homme. L'éclat de votre voix, la chaleur de votre ton ajoutent à votre inépuisable savoir. Pour vos étudiants, pour vos confrères, vous êtes un modèle de conscience professionnelle : qu'il me soit permis d'évoquer ici un souvenir personnel. En mai 1973, vous deviez participer à un colloque que j'avais organisé à l'Institut des Hautes Études de Belgique, et nous nous réjouissions de vous entendre parler de *Mallarmé*, *Verhaeren* et « *Le Pitre châtié* », lorsque la nouvelle nous arriva que votre état de santé vous retiendrait à Cambridge. Heureusement, vous aviez eu soin d'enregistrer votre texte sur cassette, et le public des Hautes Études eut ainsi le privilège peu courant d'entendre la merveilleuse voix d'un orateur absent. Rarement public fut aussi attentif, aussi recueilli que ce jour-là. Ce fut la récompense légitime d'une conscience professionnelle exemplaire. Vous avez, dès votre élection, manifesté la même courtoise attention à notre égard, et nous vous en savons gré. Votre œuvre est un exemple et un modèle pour les critiques de demain : ils apprendront de vous à ne jamais séparer la spécialisation du sens de l'universel, le texte de la réflexion globalisante. Vous vous refusez, avec Cassirer, avec Valéry, à postuler l'existence concurrente de deux cultures. Ce fut le thème de notre séance publique de 1980. En somme, vous étiez des nôtres par destinée et par nécessité.

Vous avez, comme Monsieur Teste, le goût des idées claires et de l'intelligence ; vous avez, comme le Faust de Valéry, le goût de l'action et de la vie ; et vous nous apportez, par surcroît, votre sens anglo-saxon du concret, du relatif et de l'ironie. Nous voilà donc comblés, Monsieur et cher confrère. En votre personne, c'est l'humanisme moderne, c'est l'universalité de la culture française que nous honorons. Vous avez, je le sais, d'ambitieux projets pour les années à venir. Puissiez-vous les réaliser tous, de Mallarmé à Flaubert, et puisse ainsi se vérifier, dans votre cas, le beau vers de Valéry :

Le Temps scintille, et le Songe est savoir.

Discours de M. Lloyd James AUSTIN

Mesdames,
Messieurs,
Mon cher Confrère,

Je tiens à dire d'abord, très simplement, très sincèrement, toute ma gratitude et toute ma fierté, d'avoir été choisi par vous et vos confrères pour être membre de cette illustre compagnie. Mais, en écoutant les paroles si éloqu岸tes et si généreusement laudatives qui viennent d'être prononcées, j'ai songé au célèbre sonnet de Félix Arvers. Comme l'héroïne anonyme du poème je demanderais volontiers : « Quel est donc cet homme ? » J'ai songé aussi à mes trois intercesseurs. Vous venez de me tendre, mon cher Confrère, ce que Baudelaire appelle « un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être ». Image que reprend souvent Mallarmé en remerciant ses amis de comptes rendus : « Quel fin miroir vous présentez où, avec l'oubli même du cadre orné amicalement, on se voit, celui qui aurait lieu d'exister » ; « je veux vous remercier... d'avoir parlé de moi merveilleusement — de moi ! on s'entend, de ce qu'il y aurait lieu d'être... ». Valéry a analysé les sentiments qu'il éprouvait à entendre Gustave Cohen commenter devant lui, en pleine Sorbonne, *Le Cimetière marin* (en étudiant moi-même ce poème, comme vous venez de le rappeler, je n'ai pas eu, heureusement, à subir le regard redoutable de son créateur). Valéry évoque « cette sensation singulière de s'entendre commenter... Je me sentais mon *Ombre...* », disait-il. « Je me sentais une ombre capturée... Ma présence était étrangement divisée entre plusieurs manières d'être là ». Vous avez évoqué, mon cher Confrère, ma présence à Bruxelles naguère, sous la forme d'une ombre, d'une voix désincarnée, capturée par la magie électronique. Mais j'avais déjà été présent à Bruxelles d'une

autre manière une dizaine d'années auparavant, lorsque je pris la parole, et cette fois-là en chair et en os, devant l'Institut des Hautes Études, où m'avait convié le très cher Charles Van den Borren. Vous étiez absent, et vous vous en êtes très gentiment excusé ; mais Madame Émilie Noulet et son mari, le délicieux poète Josep Carner, nous ont reçus à déjeuner, ma femme et moi, d'une manière charmante. J'ai d'ailleurs fait plusieurs séjours fructueux à Bruxelles, en travaillant à la Bibliothèque Albert I^{er} ; de nombreux collègues belges, vous-même le premier, mon cher Confrère, ainsi que les descendants de correspondants belges de Mallarmé, m'ont beaucoup aidé dans mes travaux. Le sujet de ma conférence de 1964 fut « Le prix de la vie selon Paul Valéry ». Et Valéry, seul de la lignée poétique qui me séduisit, est devenu académicien. Que Baudelaire ait posé sa candidature à l'Académie Française ne nous semble pas aussi paradoxal qu'à ses contemporains. Mallarmé, lui, écartait doucement toute ambition pareille. Mais il consacra à l'Académie un article spirituel, où il la célébra comme « la plus haute institution,... grave, superbe, rituelle » et l'imagina comme devant défendre un jour un écrit menacé en déployant, comme une aile protectrice, « avec quarante courages groupés en un héros, [son] hérissément d'épées frêles ». Lors de sa tournée de conférences à Oxford et à Cambridge en 1894, le *Times* de Londres évoqua par plaisanterie l'élection éventuelle de Mallarmé à l'Académie. Trente ans plus tard Valéry franchit victorieusement ce seuil, seuil interdit, comme il le rappelait dans son émouvant exorde, « à quelques-uns des plus grands ». Il se sentait, disait-il, « environné d'une foule d'ombres ». Qu'il me soit permis de reprendre à mon compte ses paroles, que vous, mon cher Confrère, venez d'illustrer en évoquant les étapes de mon existence. « Il est juste et naturel que je sois à présent sollicité de mes souvenirs, et que mon esprit se sente assisté d'une troupe mystérieuse de compagnons et de maîtres disparus, dont les encouragements et les lumières que j'en ai reçus m'ont conduit insensiblement devant vous. Je dois à bien des morts d'être tel que vous ayez pu me choisir ; et à l'amitié, je dois presque tout ».

Je dois beaucoup à mon illustre prédécesseur. J'ai eu l'honneur et le privilège de travailler à ses côtés, comme son collaborateur le plus proche, pendant cinq années mémorables à Manchester, où il dirigeait un département d'études françaises dont la distinction était reconnue dans le Royaume-Uni et dans la République des Lettres. Mon prédécesseur dans la Chaire de Littérature Française Moderne à Manchester fut le fin lettré, le très regretté Mansell Jones, qui avait débuté par une thèse sur un grand poète belge, Émile Verhaeren. « Vous trouverez à Manchester, me dit Mansell Jones, une grande générosité d'esprit ». J'ai vite compris qu'il entendait par là essentiellement l'esprit d'Eugène Vinaver lui-même. Cette générosité se manifestait dans bien des domaines : dans ses rapports avec ses collègues, d'abord, du plus jeune débutant jusqu'à ses vieux compagnons de route. Un remarquable esprit de corps animait son équipe, où tous se sentaient sur un pied d'égalité. Dans ses rapports avec ses étudiants ensuite : il les traitait avec une grande considération, en se dévouant totalement à leurs intérêts. Son hospitalité était princière ; mais, tel Frédéric II de Prusse, qui se considérait le premier serviteur de l'État, Eugène Vinaver, lui, se comportait comme le premier serviteur de son département et des causes auxquelles il se dévouait. Il se souciait avant tout de créer des conditions permettant à chacun de trouver son plein épanouissement. Sa section s'intitulait selon son désir le « Département des Études Françaises ». Comme de juste, la langue et la littérature en formaient le centre. Mais rien de la civilisation française ne lui était étranger, et l'enseignement de l'histoire, de la pensée, et de l'art français était assuré par d'éminents spécialistes qu'il a su attirer. Dans toutes ses activités, il était admirablement secondé par sa femme Élisabeth ; musicienne accomplie, elle interprétait, accompagnée au luth par son mari, des chansons de troubadours ou de trouvères, et des mélodies de compositeurs modernes, tels Debussy, Duparc ou Fauré.

Lors de sa réception à l'Académie Royale en décembre 1961, Eugène Vinaver n'avait pas à prononcer l'éloge de son prédécesseur ; car il n'en avait point, étant le premier occupant de son fauteuil. Le sort, et votre indulgence, mes chers Con-

frères, ont fait de moi son successeur. Successeur doublement indigne, je le sens, d'abord puisque, avec infiniment plus de raison que Paul Valéry, je peux dire comme lui : « Notre poids nous semble léger. Nos ouvrages nous sont une pincée de cendre ; et sur le seuil de votre audience, éprouvant invinciblement ce que l'on doit à votre faveur, on éprouve ce que l'on est et l'on se dit que tout arrive ». Ensuite, puisque ma « pincée de cendre » a été recueillie dans un domaine très éloigné de celui où Eugène Vinaver s'est très tôt établi comme un maître. L'excellente initiation aux études médiévales que j'ai eue à l'Université de Melbourne n'a pas eu de prolongement dans mes recherches ultérieures, et c'est en profane presque absolu que j'ai suivi les travaux d'Eugène Vinaver de son vivant, et que j'ai relu, ces derniers mois, l'essentiel de son œuvre. C'est donc avec beaucoup d'humilité, et avec un sentiment aigu de mon insuffisance, que je vais essayer maintenant d'évoquer à grands traits l'effort accompli par ce grand médiéviste.

Lors de votre propre réception, mon cher Confrère, vous avez dû également faire l'éloge d'un prédécesseur philologue et médiéviste, en la personne de Julia Bastin, qui avait été reçue elle-même par notre confrère Monsieur Maurice Delbouille. Ma tâche sera singulièrement allégée par une heureuse coïncidence : ce fut ce médiéviste d'une si haute éminence qui reçut Eugène Vinaver en 1961. Il avait déjà pu présenter alors un panorama s'étendant sur quatre décennies d'activités fécondes. Je n'aurai pas à répéter ce qu'il a dit alors avec tant d'autorité au sujet des travaux d'Eugène Vinaver jusqu'à cette date : de ses thèses de doctorat d'État, *Le Roman de Tristan et Iseut dans l'œuvre de Thomas Malory* et *les Études sur le Tristan en prose*, soutenues il y a plus d'un demi-siècle, en 1925 ; de sa monographie en anglais sur *Malory*, de 1929 ; de son édition magistrale publiée en 1947, en trois volumes, de ce qu'il appelait, avec un titre provocateur, *The Works of Thomas Malory* (je reviendrai sur ce point) ; de son importante monographie sur *Racine et la poésie tragique* de 1951 ; enfin de ses études sur Flaubert, et notamment sur *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. Je rappellerai seulement les grandes étapes de sa carrière : sa naissance à Saint-Petersbourg, le 18 juin 1899 ; ses études secon-

daïres et supérieures faites en France, où ses parents s'étaient fixés dès 1912 ; son premier stage à Oxford de 1919 à 1921 ; sa carrière d'enseignant à Oxford, à Lincoln College d'abord, puis à la Faculté des Langues Médiévales et Modernes, comme *Lecturer* de 1927 à 1931 et comme *Reader* de 1931 à 1933 ; enfin sa nomination, en 1933, à l'Université de Manchester, titulaire de la chaire de langue et de littérature françaises, poste qu'il occupera pendant trente-trois ans ; son accession au grade de docteur ès lettres de l'Université d'Oxford en 1950 et au doctorat *honoris causa* de l'Université de Chicago en 1960 ; son élection comme Honorary Fellow de Lincoln College et sa nomination comme chevalier de la Légion d'honneur en 1959. J'ajouterai quelques précisions complémentaires sur sa carrière, avant et après 1961, aimablement communiquées par M. Armel Diverres, professeur à l'Université de Swansea, et qui comprennent des détails fournis par une des premières élèves à Oxford d'Eugène Vinaver, à savoir M^{lle} Dominica Legge, professeur honoraire à l'Université d'Edimbourg. La première est d'ordre anecdotique. Après avoir été nommé à Lincoln College, Oxford, en 1924, Eugène Vinaver annonça un cours sur la littérature arthurienne. L'affluence fut telle que la police dut intervenir, pour dégager des bicyclettes qui l'encombraient l'entrée du collège où il faisait ses cours. Eugène Vinaver en fut fort étonné, ignorant d'une part la popularité dont jouissait le roi Arthur en Grande-Bretagne et d'autre part le prestige que lui valait sa propre éloquence. La seconde précision concerne son rôle d'animateur d'études médiévales. En 1928, Eugène Vinaver fonda à Oxford une Société Arthurienne ; deux volumes d'actes furent publiés sous le titre *Arthuriana*. En 1930, largement sous l'impulsion d'Eugène Vinaver, le premier Congrès Arthurien international eut lieu à Truro, en Cornouaille ; y assistaient, entre autres, Jean Frappier et le grand spécialiste américain R. Loomis. La décision de fonder une société arthurienne internationale fut prise. Mais le second Congrès Arthurien ne devait tenir ses assises à Quimper qu'en 1948, date où la société fut définitivement organisée. Vinaver fut le premier président britannique ; il le resta jusqu'en 1966 ; il fut alors élu président international. Cependant la Société

Arthurienne d'Oxford avait été reconstituée comme la Société pour l'Étude des Langues et des Littératures Médiévales, et les *Arthuriana* devinrent le périodique *Medium Ævum*. Eugène Vinaver présida cette société de 1939 à 1946. En 1966, l'année de sa retraite de la chaire de Manchester, il fut nommé président de la *Modern Humanities Research Association*. En 1972, il fut élu membre correspondant de la British Academy. Les Universités de Hull et du Pays de Galles lui conférèrent le grade de docteur *honoris causa*.

Pour un homme comme Eugène Vinaver, le mot de retraite n'a aucun sens. Il a continué son enseignement sans interruption jusqu'à la fin de sa vie. Entre 1966 et 1976, il a tenu des chaires de professeur invité dans cinq universités transatlantiques, au Canada et aux États-Unis, y compris celle de Madison, Wisconsin, où il me succéda à l'Institut des Recherches dans les Humanités. Après son retour définitif en Grande-Bretagne, il fut nommé, à partir de 1977, à des chaires de professeur honoraire aux universités de Hull et de Kent ; il y faisait des cours et dirigeait des séminaires jusqu'à sa mort, le 21 juillet 1979, à l'âge de 80 ans. Sa veuve m'a donné ces détails émouvants : « Eugène est resté lui-même jusqu'au dernier instant ; heureusement, il n'a jamais su que c'était la fin. Il faisait des préparatifs pour deux séminaires qu'il devait conduire à l'Université de Kent, jusqu'au moment où il perdit conscience avant de s'éteindre peu d'heures après. Il acheva ainsi cinquante-huit ans d'enseignement, ce qui constitue sûrement un record dont on ne peut que s'émerveiller ».

Pour moi, il est hors de doute que l'élection d'Eugène Vinaver à ce que je suis fier d'appeler désormais *notre* Académie marqua un tournant dans son existence. En répondant à Maurice Delbouille, il affirma que l'amitié avait décelé pour lui « la ligne fuyante d'une pensée qui se cherche ». « Un itinéraire jusqu'ici caché à ma vue se précise et s'illumine ». La décennie qui suivit son élection fut une des plus fécondes de sa carrière. Elle vit, non seulement la révision de ses travaux antérieurs, mais la publication de toute une série de recherches sur certains problèmes essentiels, culminant dans deux livres, l'un en français, l'autre en anglais, dans lesquels, en reprenant, en

refondant, en nuançant ses travaux d'approche, il dressait le bilan des réflexions de toute sa vie, bilan qu'il désignait modestement comme provisoire.

J'évoquerai brièvement d'abord les révisions entreprises par Eugène Vinaver de ses travaux antérieurs. Déjà la découverte en 1934 par W. F. Oakeshott du manuscrit de Winchester contenant les œuvres de Malory avait amené Vinaver à modifier profondément ses vues sur la nature de ces œuvres ; son édition de 1947 comportait plusieurs pages d'autocritique, où il rectifiait ce qu'il avait dit dans sa monographie de 1929. J'ai dit tout à l'heure que le titre de son édition constituait comme une provocation. En effet, avant la découverte de 1934, on ne connaissait de Malory que l'édition posthume procurée en 1485 par l'imprimeur et éditeur Caxton, sous le titre curieux : *Le Morte d'Arthur*, qui, par son double solécisme de genre et d'orthographe, semble déjà un exemple de ce que nous appelons aujourd'hui le français, mais qui est en réalité de l'anglo-normand. En dehors de son apparente incorrection grammaticale, ce titre donnait à une série de huit récits ou épisodes une appellation qui ne convenait en propre qu'au dernier. Le titre général de l'ensemble aurait pu être *The Book of King Arthur and his noble Knights of the Round Table* (Le Livre du Roi Arthur et de ses nobles Chevaliers de la Table Ronde) ; ces mots figurent dans le dernier colophon de l'ouvrage, sans nécessairement constituer un titre. Dans sa monographie de 1929, Eugène Vinaver avait loué Malory d'avoir su adapter les romans arthuriens pour les transformer en une évocation du passé national de l'Angleterre, et les douer de la grandeur et de l'importance d'une épopée nationale. Mais même alors il avait fixé des limites à cet effort d'unification, en affirmant que, somme toute, Malory n'avait pas réussi à souder les épisodes décousus du cycle français en un ensemble harmonieux, et qu'il avait retenu un amas de récits sans aucun rapport entre eux et souvent sans rapport avec le thème principal. La découverte du manuscrit de Winchester le confirma dans sa conviction que Malory n'avait pas écrit un livre, mais un ensemble de récits autonomes, d'où le titre qu'il donna à son édition : *The Works of Sir Thomas Malory* (Les Œuvres de Sir Thomas

Malory). Une grande controverse s'éleva. Certains lecteurs éprouvèrent le sentiment qu'on leur enlevait quelque chose de précieux — pas seulement un aspect particulier du livre, mais le livre lui-même. Certains érudits, des deux côtés de l'Atlantique, essayèrent de démontrer l'unité absolue de l'ensemble. D'autres, plus raisonnables, affirmèrent l'unité *relative* du livre. Au fond, cette position n'était pas très éloignée de celle qu'avait défendue d'abord Eugène Vinaver lui-même. La controverse me semble l'avoir amené à s'attribuer une volte-face complète, alors qu'il s'agissait en réalité de la systématisation et du durcissement de thèses déjà présentes dans la monographie de 1929. L'esprit humain aime les positions extrêmes et fuit les nuances. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, dit le proverbe immortalisé par Alfred de Musset. Mais une porte peut bien rester entr'ouverte.

Le problème ne se réduisait-il pas à une question de terminologie ? C'est par rapport aux sources françaises que l'originalité de la démarche de Malory devient définissable, et cette originalité consistait, d'une part à extraire une série de récits qui possédaient chacun une unité interne, et d'autre part à les grouper dans une série allant de la naissance d'Arthur jusqu'à sa mort, et englobant des épisodes qui n'avaient souvent que des liens assez relâchés avec la destinée d'Arthur lui-même. Vinaver avait certainement raison d'affirmer que seuls les récits individuels possèdent une forte unité de structure ; ses adversaires avaient raison de voir que ces récits constituaient néanmoins une sorte d'ensemble. Mais cet ensemble était de nature très différente de l'ensemble formé par le cycle arthurien tel qu'il s'était constitué au treizième siècle, où les différents épisodes étaient imbriqués par la technique de l'entrelacement des motifs et des thèmes. Je reviendrai sur ce point en parlant des derniers travaux d'Eugène Vinaver. Dans la seconde édition des œuvres de Malory, publiée en 1967, vingt ans après la première, on trouve de très nombreuses corrections de détail dans la présentation du texte, et une bibliographie qui a doublé d'étendue ; mais dans l'introduction les thèses centrales de la première édition sont réaffirmées et développées, avec une réfutation systématique des positions adverses.

On peut discerner une même fidélité à soi-même dans la seconde édition de *Racine et la poésie tragique*, publiée en 1963, douze ans après la première. Mais, outre des références mises à jour, un important développement commentant une scène célèbre d'*Andromaque* est tirée de la conférence *L'Action poétique dans le théâtre de Racine* prononcée à Oxford en 1960, et qui complète et nuance l'essai de 1951. Dans cet essai, Vinaver avait recherché l'essence même de la poésie de Racine, en réduisant plutôt l'importance du drame et de l'action dramatique de ce théâtre. La *Zaharoff Lecture* de 1960 tend à rétablir l'équilibre entre les deux éléments : le titre même exprime en raccourci la synthèse entre action et poésie. Je me souviens d'avoir discuté avec Eugène Vinaver les rapports entre poésie et action dramatique lorsqu'il préparait à Manchester cette conférence ; il me semble reconnaître dans telles phrases comme l'écho de nos entretiens. Voici ce qu'il affirme maintenant : « ... ce langage qui n'oublie point ses origines et qui pourtant fait éclore le tragique racinien, supprime la dichotomie de l'essence et de la situation et efface en nous toute idée de substance poétique pure. Loin de s'opposer aux structures dans lesquelles il se trouve engagé, il cherche à s'y intégrer, à devenir l'essentiel de leur vie et de leur être... Poésie impure qui fait tout le plaisir de la tragédie ».

En 1966, Eugène Vinaver a développé de nouveau ces analyses, en évoquant ici même, devant ses confrères de l'Académie, *L'éclosion du tragique dans le théâtre de Racine*. On y discerne peut-être cependant la reprise de certaines de ses premières positions, et une nouvelle tentative pour couper la poésie tragique de ses rapports avec l'action. « Savoir comment Racine a mis au service de telle de ses pièces l'attirail de théâtre de son temps, ce n'est rien savoir encore de sa substance, de l'action réelle qui l'anime. Inaccessible à la juxtaposition des faits contingents et aux jeux de théâtre, cette action l'est aussi à la méthode critique qui vise de tels éléments... ». Ce qui aboutit à une conclusion d'une éloquence magnifique, mais qui n'est peut-être pas sans inquiéter quelque peu par ses implications : « Quiconque saura en mesurer la grandeur et la portée, ne manquera pas d'y reconnaître un état poétique que

rien ne prépare et que tout appelle, comme rien ne prépare et que tout appelle l'acte invisible et retentissant qui fonde l'univers tragique ».

Parmi ses travaux antérieurs repris et présentés sous une forme nouvelle se place sa dernière communication à l'Académie, sur *La Légende de saint Julien l'Hospitalier et le problème du roman*, communication faite en septembre 1970. La première version en avait été publiée en anglais dix-sept ans auparavant, en septembre 1953. Vinaver y développait l'hypothèse que Flaubert aurait trouvé un manuscrit du treizième siècle, conservé à la Bibliothèque Nationale, et contenant une version de la légende de saint Julien. Ce manuscrit lui aurait permis de résoudre un problème de structure qui l'avait jusqu'alors paralysé dans la rédaction de son conte. Avec sa générosité habituelle, Vinaver souligna que le mérite de cette découverte revenait à une de ses étudiantes, auteur d'une dissertation sur les sources du conte de Flaubert. Le problème de structure, selon Vinaver, aurait été résolu pour Flaubert lorsqu'il trouva dans ce manuscrit les deux scènes de chasse qui s'opposent dans une symétrie antithétique. Cette thèse, présentée avec toute l'élégance de style et toute l'éloquence persuasive d'Eugène Vinaver, et qui était très séduisante en elle-même, puisqu'elle faisait jaillir une étincelle créatrice à travers les siècles, méritait d'être vraie, et fut d'abord acceptée par bien des lecteurs, dont moi-même. Mais un examen attentif du problème par d'autres érudits a peu à peu infirmé les postulats sur lesquels se fondait cette hypothèse. Lors de sa communication de 1970, Eugène Vinaver faisait allusion, en une note, à certains de ces travaux, mais sans modifier ses propres conclusions. Un livre récent, dans lequel ont collaboré un médiéviste et un spécialiste de Flaubert, a mis au point le problème des sources avec une rigueur et une compétence exemplaires. Il en résulte que Flaubert avait dressé le plan de son conte vingt ans plus tôt que la date à laquelle Vinaver avait situé la découverte éventuelle du manuscrit médiéval ; que ce plan comportait déjà les deux scènes de chasse opposées pour former la structure essentielle du conte ; que la version de la légende qui figure dans le manuscrit médiéval se trouve également dans une version en

français moderne faite par un ami de Flaubert. Il faut donc renoncer à l'idée que Flaubert devait la forme de son conte au manuscrit médiéval. Mais l'analyse magistrale qu'avait faite Vinaver de la structure du conte reste valable, à condition de rétablir le rôle de la motivation psychologique, qui pour Flaubert était la base indispensable de ses recherches formelles dans la création romanesque. Ici encore, une porte peut n'être ni absolument ouverte, ni absolument fermée.

Ce principe est bien en évidence dans la double somme qui couronne la dernière étape de la recherche d'Eugène Vinaver. Toute la vie intellectuelle de ce disciple de Joseph Bédier avait été dominée par le désir de trouver de nouvelles raisons pour admirer la littérature médiévale. Comme son maître, il avait la passion de ce qu'il appelait après lui « nos beaux vieux textes ». Mais ces textes, malgré le grand essor des études médiévales depuis l'époque romantique, rencontraient des résistances auprès des lecteurs modernes. Pour les faire accepter du public, les médiévistes, Bédier en tête, commencèrent par inviter ces lecteurs à y discerner les qualités qui faisaient la beauté des textes de l'antiquité classique ou de la littérature moderne écrite à partir de la Renaissance et fondée sur les mêmes principes. Mais il était évident que les chansons de geste, et même la plus illustre de toutes, *La Chanson de Roland*, étaient très différentes des épopées antiques, d'Homère ou de Virgile. Si l'on appliquait aux textes médiévaux les critères de beauté classique, on risquait d'être obligé, soit de condamner ces textes, soit de se livrer à d'extraordinaires acrobaties pour discerner en eux une conformité à ces critères. Il fallait donc tenter autre chose ; il fallait identifier, et définir, l'esthétique immanente qui en dictait la structure. D'où le titre du beau livre publié en 1970 : *À la recherche d'une poésie médiévale*. À partir de 1959, à la veille de son élection à l'Académie, Eugène Vinaver avait trouvé à Poitiers un forum ouvert à ses recherches, les *Cahiers de Civilisation médiévale*. La première étude qu'il y publia portait déjà le titre général de son livre futur, et comportait deux parties : « L'Exemple de Bédier » (reprise d'un texte tiré à Manchester en 1942 à cent exemplaires hors commerce, sous le titre d'*Hommage à*

Bédier); et « Vers une définition ». Deux autres études parurent dans ce même périodique : « La Mort de Roland » et « La forêt de Morois ». Des mélanges offerts à des collègues avaient recueilli d'autres études, telles « Les Enchantements de Bretagne », pour Jean Frappier, « Un chevalier errant à la recherche du sens du monde », pour notre confrère Maurice Delbouille, et « Poésie et histoire (à propos de quelques vers de la *Chanson de Roland*) », pour Jean Beaufret. Trois autres chapitres complètent le livre : « Regards sur la conjointure », « La création romanesque », et « Le grave et le plaisant ». Eugène Vinaver lui-même a tenu à relever la diversité des études qui composent ce livre. Mais ses remarques font invinciblement penser à Malory et au problème de l'unité de son œuvre, évoqué tout à l'heure. « Chacune [de ces études] », dit Vinaver, « a commencé par être une enquête indépendante, suggérée par des lectures dont aucun projet préalable n'avait dicté le choix. Chacune peut encore, sans nuire à mon dessein, garder aux yeux du lecteur son autonomie primitive, comme elles peuvent toutes lui paraître liées les unes aux autres ». Il est émouvant de lire, sous la plume d'un septuagénaire, ces paroles d'une modestie désarmante : « Résumés rapides des premiers stades d'une recherche inachevée, elles se veulent surtout provisoires... Elles répondent, sans pouvoir la combler, à une attente : celle d'une « élucidation » capable de nous rendre présent un jour, dans la plénitude de ses ressources, un langage poétique trop longtemps ignoré ».

Chacune de ces études tente de définir la poétique qui régit un texte dont le sens risque de nous échapper : les « laisses similaires » de la *Chanson de Roland*, comparées à des variations successives sur un thème identique dont elles éclairent les multiples facettes ; la technique de l'« entrelacement » qui reliait progressivement ensemble les romans cycliques du treizième siècle ; l'ambivalence des vers de François Villon ; l'art de la « conjointure », qui permet à Chrétien de Troyes de « cultiver d'une part l'aventure imprévisible et incohérente et d'autre part l'art d'en dégager raisonnablement la signification voulue ». Les critiques ont été unanimes à louer l'élégance de la structure et du style de ce recueil d'études. « Vinaver est

artiste », a écrit l'un d'entre eux. Un autre a dit du second recueil : « Le livre est harmonieusement composé ; le style en est caractérisé par l'élégance, la grâce et la précision que ses lecteurs attendent de Vinaver ».

Ce second volume, intitulé *The Rise of Romance*, recueille sept études en anglais et fut publié en 1971. Les éléments en avaient paru d'abord dans le Bulletin de la Bibliothèque John Rylands de Manchester et dans d'autres périodiques ou publications diverses. Comme l'a dit notre regretté confrère Robert Guiette dans un compte rendu des deux volumes, ce dernier livre « présente sous une optique analogue [à celle du premier] la création à la fois poétique et romanesque du moyen âge ». Il s'y trouve, en effet, beaucoup d'éléments communs, et pourtant chaque livre a son autonomie et sa physionomie propre. Dans chacun, Eugène Vinaver fait constamment appel à des analogies tirées de la musique ou des arts plastiques, sculpture ou manuscrits à peintures, pour illustrer ses analyses, en mettant notamment les lettres ornées en parallèle avec la technique de l'entrelacement dans les cycles romanesques. Les illustrations sont très belles ; certains lecteurs toutefois font remarquer que l'œil peut embrasser instantanément, d'un seul regard, la lettre ornée avec ses dessins symétriques, alors que les motifs des romans peuvent être séparés par des centaines de pages, et possèdent rarement la régularité et la rigueur des décors plastiques. Mais la démonstration de l'unification progressive des romans de chevalerie, au cours du treizième siècle, a été généralement acceptée comme ayant été conduite de main de maître. Comme de juste, ce livre culmine sur le rôle de Malory en tant que précurseur du roman moderne, et qui utilise la matière des cycles romanesques selon une esthétique très différente pour aboutir à des récits autonomes et unifiés.

Les dernières années d'activité d'Eugène Vinaver ont été consacrées à l'enseignement plutôt qu'à la publication de nouvelles recherches. Mais il fit paraître en 1978 un compte rendu qui est sans doute son dernier écrit publié. Par une merveilleuse dispensation du hasard ou de la Providence, le livre recensé était une thèse sur *Le « Tristan » en prose*, livre auquel il avait consacré lui-même sa propre thèse un demi-siècle aupa-

ravant. Avec une modestie et une discrétion tout à fait caractéristiques, Eugène Vinaver se garde bien de rappeler son propre travail, et fait un éloge généreux de cette nouvelle étude. « Voici un ouvrage qui comble à la fois l'attente des spécialistes de la question et celle des lettrés curieux d'en savoir davantage sur le grand roman de chevalerie qui pendant des siècles a fait les délices des lecteurs français et qu'une érudition mal inspirée a eu le grand tort de condamner à l'oubli ». Après avoir mis en lumière les raisons de cet oubli, et fait valoir les qualités de cette thèse, en indiquant avec courtoisie et avec une sereine bienveillance quelques légères réserves, ce grand animateur et maître des études médiévales termine par ces paroles, qui laissent voir en filigrane le sens de ses propres efforts : « Dans sa conclusion, M^{me} Baumgartner se demande si le *Tristan* en prose a quelque chance aujourd'hui de plaire comme il plaisait aux lecteurs des trois derniers siècles du moyen âge. Elle craint que le lecteur ne s'en détourne, "lassé de suivre, en spectateur incompetent et distrait, l'interminable déroulement des joutes, des quêtes et des combats" (p. 331). Il suffira pour lever cet obstacle qu'en lisant le *Tristan* en prose on se laisse guider par la belle défense et illustration dont ce roman vient de faire l'objet ».

Ne pourrait-on pas dire, et ce sera ma conclusion, que toute l'œuvre d'Eugène Vinaver constitue elle-même une très « belle défense et illustration » de la littérature médiévale ?

La fonction des images végétales dans *À la recherche du temps perdu*

Communication de M. Raymond TROUSSON
à la séance mensuelle du 10 janvier 1981

Tout lecteur de la *Recherche du temps perdu* a été frappé par le nombre exceptionnel des images qui émaillent cette prose si personnelle ou qui, plutôt, s'incorporent à elle pour en constituer la substance intime, la chair pulpeuse et colorée¹. Images, comparaisons et métaphores sont en effet l'âme même, chez Proust, à la fois d'une écriture et d'une vision du monde. En 1920, déplorant la pauvreté de Flaubert dans ce domaine, il affirmait : « La métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style »². Cet axiome, il l'a développé avec plus de précision dans *Le temps retrouvé*, où le narrateur découvre le sens et la nature de son art :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science... ; quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore³.

1. B. Decourville n'a pas dénombré moins de cinq mille images dans le roman (« Les images chez Proust », *Vie et Langage*, 273, 1974, p. 707.

2. « À propos du 'style' de Flaubert », dans M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*. Éd. ét. par P. Clarac et Y. Sandre. Paris, NRF, 1971, p. 586 (Bibliothèque de la Pléiade). Cet article avait paru dans la *Nouvelle Revue Française* de janvier 1920.

3. M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*. Texte ét. par P. Clarac et A. Ferré. Paris, NRF, 1955-1956, 3 vol., t. III, p. 889 (Bibliothèque de la Pléiade).

C'était prendre ses distances à l'égard de la technique balzacienne et, pour reprendre la formule de Montesquieu, découvrir qu'en esthétique aussi, les lois sont les rapports nécessaires qui dérivent de la nature des choses.

De ces images, beaucoup appartiennent au domaine végétal pour lequel Proust montrait une évidente prédilection. Son œuvre n'est-elle pas d'ailleurs — ce sont ses termes — « un grimoire compliqué et fleuri » ? (III, 879). Ses biographes nous apprennent son intérêt précoce pour la botanique, étudiée d'abord avec le curé d'Illiers, puis dans le manuel de Gaston Bonnier⁴. Les fleurs, il a aussi appris à les connaître dans le jardin de la maison natale d'Auteuil, au Bois de Boulogne et dans la région d'Illiers où il passait ses vacances. Plus tard, il s'extasie devant des jardins imaginaires, nés de la plume ou du pinceau. Si on ne le suppose guère séduit par la flore exubérante du Paradou de Zola, il est sensible en revanche au décor floral de Clochegourde, du *Lys dans la vallée*. Surtout, commentant en 1907 les *Éblouissements* d'Anna de Noailles, il cite les six jardins poétiques qui le ravissent : ceux de Jammes, Régnier, Maeterlinck, Ruskin, Noailles et Monet⁵. Quoi d'étonnant dès lors si la *Recherche* foisonne de jardins et de buissons ? Les aubépines de l'église Saint-Hilaire, la haie d'aubépines du raidillon, les pommiers en fleurs de Balbec, les lilas de Tansonville, les nymphéas de la Vivonne, les jardins de Combray, Rivebelle ou la Raspelière sont autant de points de repère significatifs, et l'on a pu dénombrer dans le roman jusqu'à cent-six noms de fleurs⁶. Une telle profusion autorise à elle seule à s'interroger sur la fonction des images végétales dans la *Recherche du temps perdu*.

Un certain nombre de ces images relève bien entendu des talents d'observateur du narrateur, attentif à décrire et à reconstituer l'espace dans lequel il évolue. Combray est un

4. R. VIERS, La signification des fleurs dans l'œuvre de Marcel Proust, *Bull. de la Soc. des Amis de Marcel Proust*, 25, 1975, p. 155 ; Évolution et sexualité des plantes dans *Sodome et Gomorrhe*, *Europe*, 49, févr.-mars 1971, p. 102.

5. Cf. P.-L. LARCHER, Un jardin du Paradis. Marcel Proust et la botanique, *Bull. de la Soc. des Amis de Marcel Proust*, 13, 1963, p. 64.

6. R. VIERS, *La signification des fleurs*, p. 153.

cercle étroit, mesuré par le regard d'un être très jeune. Pour lui, l'univers végétal des promenades et du jardin familial vit et se déploie dans la perspective animiste de l'enfance⁷. C'est bien pourquoi, dans le célèbre épisode de la madeleine, la mémoire affective ramène d'abord des profondeurs de l'oubli, comme les débris d'un naufrage remontant à la surface de la mer, « toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne » (I, 47). Le décor végétal émerge ainsi en premier lieu lorsque se dissipent les brumes où se noyait le souvenir. D'emblée se confirme aussi ce principe de l'art proustien, qui consiste à faire participer le concret à l'imaginaire pour conférer à ce dernier existence, authenticité, épaisseur⁸. Rien de surprenant si le végétal s'associe à l'enfance et au mythe du paradis perdu : dans *Combray*, Proust, comme Rousseau dans les *Confessions*, crée un lieu de l'innocence réelle ou fictive harmonisée avec la nature lumineuse et maternelle, et Marcel se souviendra toujours des aubépines comme Jean-Jacques de la pervenche.

De même encore que Rousseau, au sortir des délices de Bossey et des Charmettes, s'engage dans « le labyrinthe obscur et fangeux » de ses *Confessions*, Proust à son tour laisse derrière lui la pureté première pour s'égarer dans les chemins de l'artifice avant de franchir le seuil infernal de *Sodome et Gomorrhe*. Au monde de la transparence et de l'authenticité se substitue peu à peu celui du paraître et de l'aliénation ; dans la *Recherche*, le temps est d'abord et fatalement entropie, son écoulement est dégradation. À partir d'*Un amour de Swann*, le narrateur hante les salons, néglige sa vocation au milieu des mondanités. Le salon de M^{me} Swann s'orne d'orchidées et de chrysanthèmes, fleurs prétentieuses et guindées, si éloignées de la simplicité charmante des coquelicots et des myosotis de l'enfance⁹. Dans *Le côté de Guermantes*, les fleurs se raréfient

7. J. MILLY, Proust et l'image, *Bull. de la Soc. des Amis de Marcel Proust*, 20, 1970, p. 65.

8. Cf. B. DECOURVILLE, *op. cit.*, p. 707.

9. Un relevé — très approximatif — des images végétales dans les huit volumes de la collection « Folio », met bien en évidence cette variation de fréquence. Pour les 504 pages de *Du côté de chez Swann* (tome I), on compte

encore, comme dans *Sodome et Gomorrhe*, tandis que, dans *La prisonnière* et *Albertine disparue*, la jalousie enferme chez lui le narrateur, désormais bien à l'écart du monde végétal. Seul *Le temps retrouvé* lui fera place à nouveau¹⁰. La raréfaction des images florales dans le roman correspond ainsi, d'une part au recul du verdoyant paradis de l'enfance représenté par Combray, de l'autre à la progressive dissolution du moi dans le monde extérieur. Loin de constituer un simple élément descriptif, l'univers végétal acquiert d'emblée une signification symbolique : il est une des clés qui permettent de déchiffrer le parcours initiatique du narrateur.

À un autre niveau, la sémiologie florale servira fréquemment à caractériser des personnages, surtout féminins. Artificielle et snob, Odette est comparée à une orchidée, « cette sœur élégante et imprévue que la nature lui donnait » (I, 221), et l'on sait que les chrysanthèmes sont parmi ses fleurs préférées, parce qu'ils « avaient le grand mérite de ne pas ressembler à des fleurs, mais d'être en soie, en satin » (I, 221). Le souvenir de la rose accompagne presque toujours Albertine, dont les joues sont « d'un rose uni, violacé, crémeux, comme certaines roses qui ont un vernis de cire » (I, 888), et ont d'ailleurs « le goût de la rose » (II, 364). La jeune fille est pour le narrateur, tantôt « une bien pauvre rose » (II, 352), tantôt « la plus belle rose » (III, 68), qu'il s'enchant de cueillie et dérobée à tous. Des variétés de fleurs distinguent l'une de l'autre les figures féminines. D'une jeune fille aperçue dans le train, Marcel savoure des yeux « la chair de magnolia » (II, 883) ; confrontées, Rosemonde et Andrée lui apparaissent différentes comme « un géranium au bord de la mer ensoleillée et un

60 images, soit une toute les huit pages et demie. On descend à onze pages pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (tome II), à douze et demie pour *Le côté de Guermantes* (tomes III et IV), à dix-sept pour *Sodome et Gomorrhe* (tome V), à dix-huit et demie pour *La prisonnière* (tome VI), à dix-neuf pour *Albertine disparue* (tome VII), pour remonter à onze dans *Le temps retrouvé* (tome VIII). Statistique établie par M^{lle} O. Dewailly.

10. Cette évolution a été soulignée par A. BARNES, Le jardin de Marcel Proust : pour le cinquantenaire des *Jeunes filles en fleurs*, *The Modern Language Review*, XLIV, 1969, pp. 547-550.

camélia dans la nuit » (I, 945) ; observant Gilberte et Odette, il note que « c'était une variété de M^{me} Swann qui était obtenue là, à côté d'elle, comme un lilas blanc près d'un lilas violet » (I, 564). On constate bientôt que la couleur rose et la fleur symbolisent l'amour et le désir : est-ce par hasard si, quand l'idéaliste Swann associe Odette à la petite phrase de la sonate de Vinteuil, la courtisane s'obstine à préférer la *Valse des roses* ? (I, 236) si elle est elle-même « la dame en rose » du narrateur enfant ? Appliquée à Albertine, l'image est étendue à toute la petite bande de Balbec, dont les jeunes filles sont autant de « tiges de roses » (I, 944). Espérant trouver l'amour avec l'une d'elles, le narrateur égrène les images florales :

Et ainsi l'espoir du plaisir que je trouverais avec une jeune fille nouvelle venant d'une autre jeune fille par qui je l'avais connue, la plus récente était alors comme une de ces variétés de roses qu'on obtient grâce à une rose d'une autre espèce. Et remontant de corolle en corolle dans cette chaîne de fleurs, le plaisir d'en connaître une différente me faisait retourner vers celle à qui je la devais... (I, 891).

L'idée de rose contamine ici l'ensemble des jeunes filles, devient l'indice du désir juvénile et indifférencié qu'il éprouve pour chacune d'elles ¹¹, fondues dans « un bosquet de roses de Pennsylvanie ».

La fleur comme métaphore obsédante du désir apparaît, on s'en souvient, dans deux passages célèbres de la *Recherche*. Posséder Odette, c'est pour Swann « faire cattleya », expression qui rappelle dans le langage des amants le rituel embarrassé de leur première étreinte (I, 233). « La fleur doit être d'autant plus rare, note judicieusement R. Viers, que Swann s'imagine être le seul à obtenir les faveurs d'Odette. Rare encore est cette fleur car le désir est assouvi à la suite d'une longue recherche désespérée d'Odette à travers toute la ville » ¹². Au début de *Sodome et Gomorrhe*, la fleur à féconder est attente immobile. Le bour-

11. Cf. Ch. N. CLARK, *Love and Time: the Erotic imagery of Marcel Proust*, *Yale French Studies*, XI, 1953, p. 84 ; V. E. GRAHAM, *The Imagery of Proust*. Oxford, 1966, p. 110. La couleur rose est nettement symbole du désir chez Proust (cf. A. H. PASCO, *The Color-keys to « À la recherche du temps perdu »*. Genève, 1976, pp. 39-55).

12. R. VIERS, *Évolution et sexualité des plantes*, p. 101.

don s'approchant du « pistil offert » annonce la rencontre foudroyante du baron de Charlus et de Jupien, et Proust transfère l'obsession du désir dans l'image anthropomorphisée de la fleur impatiente :

Cette attente n'était pas plus passive que chez la fleur mâle, dont les étamines s'étaient spontanément tournées pour que l'insecte pût plus facilement la recevoir ; de même la fleur-femme qui était ici, si l'insecte venait, arquerait coquettement ses « styles », et pour être mieux pénétrée par lui ferait imperceptiblement, comme une jouvencelle hypocrite mais ardente, la moitié du chemin (II, 602-603).

Alors que la flore enivrante du Paradou affole l'abbé Muret et met le désir humain à l'unisson d'une nature en rut, Proust, botaniste et entomologiste, isole le phénomène, détaille une passion plus secrète et, on le devine, plus perverse.

En dehors de ces passages essentiels, la métaphore florale se multiplie presque sans limites dans la *Recherche*, pour renforcer, nuancer ou remplacer la description. Une chevelure est une « couronne bouclées de violettes noires » (III, 19), les yeux de la duchesse de Guermantes évoquent « une pervenche incueillissable et reflurée » (II, 12), M^{me} des Laumes sent « ses lèvres si romanesquement froissées comme une belle fleur » (I, 332). Parfois la femme entière devient fleur en une somptueuse métamorphose. Apprenant que Swann va mourir, mais pressée de se rendre au dîner de M^{me} de Sainte-Euverte, Oriane de Guermantes, dans sa robe rouge, laisse au narrateur le souvenir d'« une espèce de grande fleur de sang » (III, 38), clair symbole de la cruauté du personnage et du monde des salons.

Mais l'extension du symbole peut s'élargir et l'on passe alors, à partir de la peinture d'un individu, à l'évocation de l'espèce. Par exemple, Odette apparaît volontiers chez elle

... dans un de ces longs tuyautages de mousseline de soie, qui ne semblent qu'une jonchée de pétales roses ou blancs (qui donnaient à la femme (...) le même air frileux qu'aux roses (I, 595).

Dans sa promenade de l'avenue du Bois, l'ancienne cocotte

... déployait sur un long pédoncule (...) le pavillon de soie d'une large ombrelle de la même nuance que l'effeuillage des pétales de sa robe (I, 636).

Ces rapprochements entre le personnage féminin et la fleur mettent en évidence les attributs communs aux deux espèces : fragilité et beauté éphémère. Les fleurs fixent de manière en quelque sorte concrète l'intangible et le transitoire, permettent à l'imagination de capter au vol la fugacité de l'instant. Les métaphores florales si souvent appliquées aux jeunes filles ont un effet de généralisation : elles font saisir, au-delà de l'individuel, l'essence.

Cependant, si semblable au végétal dans sa délicatesse et sa beauté, la femme oppose à la possession de son être authentique une résistance qui la distingue de la fleur. Dévoré de jalousie, le narrateur se souvient d'une Albertine qui n'était « d'abord, sur l'horizon de la mer, qu'une fleur que (ses) yeux seraient chaque jour sollicités de venir regarder, mais une *fleur pensante* » (III, 501). Cette faculté est l'obstacle sur lequel se brisent l'impatience et le délire de Marcel ; à la transparence immédiate du monde végétal s'oppose l'opacité opiniâtre de l'être. Pour posséder Albertine, il faut la dépouiller de son esprit, l'extraire d'un monde où, selon l'expression de Hegel, chaque conscience poursuit la mort de l'autre ;

Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleurs qu'on aurait disposée là ; et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si, en dormant, elle était devenue une plante (III, 69-70).

La métaphore, faut-il le dire, va ici jusqu'à la métamorphose. Proust y insistera parfois dans une véritable mise en abîme de l'image florale qui aboutit à une séquence presque infinie de métaphores filées où l'être des jeunes filles de Balbec, dépersonnalisé et déshumanisé, se livre sans résistance au regard réifiant du narrateur :

... me rendant bien compte, avec une satisfaction de *botaniste*, qu'il n'était pas possible de trouver réunies des *espèces* plus rares que celles de ces jeunes *fleurs* qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur *haie* légère, pareille à un *bosquet de roses* de Pennsylvanie, ornement d'un *jardin* sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque *steamer*, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une *tige* à

l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la *corolle* que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier *pétale* de la *fleur* vers laquelle il navigue (I, 798).

Lorsque l'image végétale n'est plus appliquée à des êtres humains, c'est sa compréhension qui s'amplifie. Proust multiplie alors les champs d'utilisation, mais le plus souvent avec le désir de figer l'instantané pour le rendre perceptible, de concrétiser tel attribut. Lui qui prétend faire revivre le passé, il s'efforce, non de rappeler abstraitement une sensation, mais de la réactualiser telle qu'elle a été éprouvée, et la comparaison avec le végétal l'aide à objectiver l'impression jadis reçue afin de la rendre transmissible au lecteur. Ici se dresse une église, « épineuse et rouge, fleurissant comme un rosier » (II, 1013), là le gothique « avait germé et fleuri en un fin clocher » (I, 385). Parfois, la fugacité, la rapidité du mouvement sont soudain fixées dans une vision qui acquiert le statisme de la photographie. Ces pigeons « sont comme les lilas du règne des oiseaux » (I, 408) ; « Nous regardions la mer calme où des mouettes épar- ses flottaient comme des corolles blanches. (...) 'Elles ont, dis- je en parlant des mouettes, une immobilité et une blancheur de nymphéas' » (II, 808). L'image désanimalise les oiseaux, les objective dans ce dénominateur commun : une beauté blanche. Un instant bloqué sur cette vue, le film repart aussitôt après, les oiseaux volent, se déplacent, disparaissent : un moment réduits à leur essence, ils ont réintégré leur être mouvant. On voit comment la métaphore peut, selon les termes de Proust, « soustraire aux contingences du temps ». Les images végétales concourent ainsi au projet général de la *Recherche* : immortaliser par l'art, rejoindre l'intemporel. C'est pourquoi elles serviront aussi à rendre appréhensible, communicable, une sensation inconnue ou indéfinissable :

(Le nom de Swann) fit éclore au milieu de son récit, fort aride pour moi, une fleur mystérieuse (I, 414).

Comme une sombre fleur inconnue qui m'était par-delà le tom- beau rapportée d'un être (...), il me semblait (...) voir devant moi le Désir incarné d'Albertine qu'Andrée était pour moi (III, 546).

Dans ce domaine, nulle impression n'était plus difficile à rendre que celle produite par le son. À nouveau, l'image végétale contraint en quelque sorte l'imagination du lecteur, la dirige vers la découverte infaillible, universalise une expérience intime. Le rire provocant d'Albertine est « âcre, sensuel et révélateur comme une odeur de géranium » (II, 795) ; le roucoulement des pigeons est « irisé, imprévu comme une première jacinthe déchirant doucement son cœur nourricier pour qu'en (jaillisse), mauve et satinée, sa fleur sonore » (II, 142).

Liant la vision à l'audition, ces images interviennent encore à propos de la musique, toujours dans le but de rendre accessible l'impression éprouvée par le seul narrateur. Lorsque Swann a entendu pour la première fois la sonate de Vinteuil, une petite phrase « lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines » (I, 209). Plus tard, écoutant le « rougeoyant Septuor », le narrateur se rappelle la « blanche Sonate », qui « s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre (...) pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvrefeuilles sur des géraniums blancs » et transportait l'esprit ravi « dans un monde virginal et meublé de végétaux » (III, 250). L'art de Proust, essentiellement impressionniste, accède par de tels procédés à l'universalité. La peinture d'Elstir, dit-il lui-même dans la *Recherche*, « consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore » ; le monde proustien, observe fort bien P. Costil¹³, est lui aussi une récréation ou une transmutation où une vision individuelle et subjective parvient ainsi à s'objectiver, donc à se rendre compréhensible aux autres consciences.

À ce propos, on pourrait retenir au moins un exemple de la construction progressive d'une métaphore sous la plume de Proust. Il s'agit, dans *Combray*, d'une promenade du côté de Méséglise, au cours de laquelle on longe le parc de Swann :

13. Cf. P. COSTIL, « Proust et la poésie de la fleur », *Bull. de la Soc. des Amis de Marcel Proust*, 13, 1963, pp. 30 et 36.

Avant d'y arriver, nous rencontrions, venue au-devant des étrangers, l'odeur de ses lilas. Eux-mêmes, d'entre les petits cœurs verts et frais de leurs feuilles, levaient curieusement au-dessus de la barrière du parc leurs panaches de plumes mauves ou blanches que lustrait, même à l'ombre, le soleil où elles avaient baigné. Quelques-uns, à demi cachés par la petite maison en tuiles appelée maison des Archers, où logeait le gardien, dépassaient son pignon gothique de leur rose minaret. Les Nymphes du printemps eussent semblé vulgaires, auprès de ces jeunes houris qui gardaient dans ce jardin français les tons vifs et purs des miniatures de la Perse. Malgré mon désir d'enlacer leur taille souple et d'attirer à moi les boucles étoilées de leur tête odorante, nous passions sans nous arrêter... (I, 135-136).

Dès la première lecture se révèle l'extrême cohésion de la structure interne de ce passage, les cinq phrases qui la composent ne laissant se produire aucune rupture dans l'évolution de l'idée principale, c'est-à-dire la séduction croissante exercée par les fleurs. Une analyse plus précise renforce cette constatation.

La phrase initiale débute par un complément de temps chargé de rappeler l'arrivée du narrateur aux abords d'un lieu interdit et mystérieux. Sa première découverte est celle de l'odeur des lilas mais, pour tenir en haleine, le narrateur intercale entre le verbe principal et son complément d'objet direct un participe dépendant de celui-ci : procédé habile, qui lui permet de donner l'impression d'être accueilli par une odeur en quelque sorte personnifiée — sentiment précisé par l'usage du verbe « rencontrer ». L'odeur des fleurs évoque ainsi l'image d'un guide insolite au seuil d'un univers merveilleux.

La deuxième phrase accentue la personnification : les lilas apparaissent comme des êtres vivants, comme des hôtes.

Les troisième et quatrième phrases déploient la métaphore. De nouveau, le sujet est séparé du verbe principal par une série de compléments à mission de retardement. La couleur rose est mise en évidence par l'antéposition de l'épithète et ce n'est certes pas par hasard si ce ton s'obtient par le mélange du mauve et du blanc évoqués dans la phrase précédente. Enfin, l'origine moyen-orientale des lilas est implicitement rappelée par les mots « minaret » et « houris ». L'assimilation fleur-femme est maintenant accomplie, comme le souligne le paral-

lèle entre les nymphes et les houris. En outre, l'emploi du subjonctif insiste sur l'irréalité des premières par rapport à l'authenticité des secondes : aux yeux du narrateur, ces fleurs sont vraiment des jeunes filles.

La dernière phrase se révèle la plus significative sur le plan métaphorique et montre que le propos du narrateur n'est nullement descriptif. La séduction de ces filles-fleurs est pour lui si réelle que son désir amoureux transparaît dans les verbes « enlacer » et « attirer », tandis que l'allusion à « leur taille souple » et à « leur tête aux boucles étoilées » concrétise l'illusion. Le dernier complément contient même un chiasme mêlant le rêve et le réel : dans « les boucles étoilées de leur tête odorante », « boucles » et « tête » sont des termes évoquant des êtres humains, tandis que « étoilées » et « odorante » renvoient au règne végétal.

Enfin, si le narrateur échoue à satisfaire son désir, ce n'est pas en raison d'une soudaine prise de conscience de la réalité, mais tout simplement parce qu'il est temps de rentrer. La perspective est ici résolument idéaliste : le monde est ce qu'il apparaît dans l'esprit du narrateur. Une fois encore, on constate que Proust ne se sert pas de l'image comme d'un pur procédé stylistique, mais comme d'un signe à la fois de son aptitude à voir autrement le réel et de son pouvoir de traduire cette vision dans un langage universel.

Au-delà de leur fonction caractérisante et d'objectivation, les images végétales sont encore indissociables de certains grands thèmes de la *Recherche*, en particulier de celui de la vocation, qui sous-tend l'ensemble. A. Barnes a remarquablement mis en évidence le rôle des aubépines tout au long du roman¹⁴. Le narrateur en voit pour la première fois dans l'église de Combray (I, 112). En promenade, il rencontre la fameuse haie d'aubépines du raidillon de Tansonville (I, 140) et, au moment de rentrer à Paris, il les quitte en pleurant, jurant de les aimer toujours (I, 145). Bien plus tard, à Balbec, « un buisson d'aubépines défleuries » (I, 922) échoue à le ramener à cette vocation que sa passion pour Albertine lui fait négliger et plus tard

14. A. BARNES, *op. cit.*, pp. 551-553.

encore, lors du second séjour à Balbec, il entend « sans y répondre l'appel des aubépines » (II, 785). Pendant la guerre enfin, Gilberte lui annonce la destruction du raidillon (III, 756), le narrateur, conclut A. Barnes, se voyant comme puni de son infidélité à la promesse faite jadis aux aubépines.

Au terme de son aventure intérieure, découvrant le sens et la matière de son œuvre, le narrateur s'efforcera encore de traduire son illumination par le recours à l'image végétale. Certes, dans *Le temps retrouvé*, il se prépare à bâtir son livre, « je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (III, 1033), ou même à la manière dont Françoise accommodait le bœuf mode, fait de « tant de morceaux de viande ajoutés et choisis » (III, 1035). Mais la composition de la *Recherche* ne repose pas sur le rapiécage ou la mosaïque. Bien plutôt, elle recourt à l'extension indéfinie par le bourgeonnement : l'œuvre croît comme un organisme vivant, poussant en tous sens ses métastases. Et, une fois de plus, c'est l'univers végétal qui lui fournit la métaphore appropriée : « Chaque fois votre livre pousse un rameau inattendu et nécessaire et il est gonflé de distance en distance comme un bel arbre de ces nœuds où est l'image végétale du seul ordre qui soit, la croissance et la vie »¹⁵.

La *Recherche du temps perdu* a crû en effet comme une plante, germée dans le terreau profond de Combray, étendant partout ses ramifications innombrables¹⁶ : il fallait bien, pour déployer « la vocation invisible dans cet ouvrage est l'histoire » (II, 397), projet qui suppose, non l'addition mais la continuité, que la sève de la mémoire circulât sans obstacle de la racine à la fleur.

15. *Correspondance Proust-Rivière*, p. 24, 1919), cité par J.-Y. TADIÉ, *Proust et le roman*. Paris, 1971, p. 263. Dans le roman même, cf. *Le temps retrouvé* (III, 899) : « Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée. (...) Cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe ».

16. Cf. P. COSTIL, *op. cit.*, p. 40.

Dans la *Recherche*, si le narrateur demeure anonyme, c'est pour que son moi accède à une généralité suffisante et que chacun puisse se reconnaître en lui. Les images végétales ont cette même fonction de transformer l'expérience d'un seul en l'expérience de tous. À travers elles, Proust communique avec les autres consciences, fait revivre et partager les sensations éprouvées, immortalise le passé et triomphe du Temps.

L'Académie et la Francité

par Georges SION

Le 2 février 1981, M^{me} Irène Pétry, président du Conseil de la Communauté française de Belgique, réunissait diverses personnalités littéraires et universitaires pour faire le point de la langue française dans la Communauté avant la rencontre qu'elle allait avoir à Paris avec le président du Haut-Commissariat français à l'Assemblée Nationale. L'Académie avait participé à cette réunion par la voie de son secrétaire perpétuel et de plusieurs de ses membres. Nous publions ici le texte de l'intervention de M. Sion ainsi que celui d'une note proposée par M. Maurice Piron, à la fois membre de l'Académie et du Conseil International de la Langue française.

L'Académie royale de Langue et de Littérature françaises n'est évidemment jamais étrangère au sort, à la vie ou à la qualité du français en Belgique et dans le monde. Elle compte parmi ses membres d'éminents spécialistes de la langue, et parmi eux des membres et le président même du Conseil International de la Langue française.

Elle entretient des relations confraternelles avec l'Académie française. D'autre part, l'invitation faite il y a sept ans à son secrétaire perpétuel d'entrer à l'Académie Goncourt a permis à celui-ci de vivre de l'intérieur, à Montréal ou à Dakar comme à Paris, des rencontres où la francité révélait tour à tour sa force et ses problèmes.

Il faut rappeler enfin que l'Académie a étudié avec soin, dans une commission qu'elle avait créée en son sein, diverses initiatives françaises, souvent partielles et parfois contestables, sur les simplifications orthographiques ou la création d'un

vocabulaire français destiné à remplacer un vocabulaire étranger, surtout anglo-saxon, qui risque trop souvent de corrompre notre langue.

Le besoin, le désir de concertation est donc une évidence, mais l'Académie a toujours pensé que la concertation devait être une réalité. L'alignement pur et simple sur des décisions prises en France pour des raisons politiques ou par le caprice hâtif de quelques-uns — tels les néfastes arrêtés Haby il y a peu d'années — n'est pas et ne peut être un véritable programme et le véritable esprit de la Francité.

Il ne s'agit évidemment pas de prendre certaines distances pour le vain plaisir de les prendre ou pour obéir à on ne sait quel contre-nationalisme absurde. Mais il est nécessaire de rappeler, de se rappeler que la Francophonie sera une grande réalité du monde de demain si elle est polycentrique. Si elle reste une sorte de privilège que l'on consent à partager de Paris, elle courra de grands dangers.

Je ne voudrais pas aller aujourd'hui au-delà de cette simple conviction, mais je voudrais que tous ceux qui sont, d'une manière ou d'une autre, responsables de la vie de notre langue et de notre culture prennent conscience d'une réalité qu'il faudra étudier, faire évoluer, voire réorienter à l'occasion.

*
* * *

Si j'avais à donner maintenant un avis sur la situation de la langue française dans ce pays, je dirais — en dehors de toute considération politique qui n'est pas mon fait aujourd'hui — qu'elle n'est pas mauvaise. Oui, les risques de contamination de la langue existent, mais ils sont sans doute moins redoutables que certains ne le pensent. Quant aux mots d'usage régional ou local, qui restent le noir souci de quelques-uns, nous avons vu que les jeunes dictionnaires français leur faisaient un très large accueil.

Nul ne niera que les médias (spécialement la radio et la télévision) soient souvent des écoles incertaines de langage. Il y a des modes dans la négligence comme dans la qualité. Je crois toutefois que l'on parle plutôt mieux aujourd'hui qu'hier, que

les accents trop marqués tendent à s'estomper et que les médias y sont pour beaucoup, l'oreille étant peu à peu formée, dans la jeunesse, par tout ce qu'elle entend.

* * *

Il est réconfortant de signaler en outre des initiatives qui existent dans la Communauté française de Belgique et n'ont d'équivalent nulle part ailleurs. Depuis 20 ans, la Fondation Plisnier, qui a créé l'Office du Bon Langage, organise chaque année une Quinzaine du Bon Langage, qui remporte un vrai succès et trouve son appui aussi bien dans les journaux, à la radio et à la télévision. La Fondation prépare d'ailleurs un important congrès sur la Promotion du Français. Elle a publié trois livres dont deux, *Chasse aux Belgicisms* et *Nouvelle Chasse aux Belgicisms*, sont de gros succès.

Enfin, depuis dix ans, se déroulent dans notre Communauté les Championnats nationaux d'orthographe. Ce qui signifie que chaque année, plus de mille participants se présentent librement avec comme seul objectif un certificat. Notre époque pense souvent que tout est devenu mercantile ou dégradant. Les candidats champions d'orthographe, divers par le sexe et l'âge, les régions ou les professions, permettent en tout cas d'en douter heureusement.

J'espère qu'on excusera la brièveté de ces remarques. Elles ne sont que des propositions de réflexions et les signes de ce que l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises fait ou médite, de ce qu'elle appuie ou encourage dans la vie de notre langue, pour sa présence et son avenir, donc pour tout cela qui est notre souffle même et notre bonheur.

Note

proposée à l'attention de Madame le Président Pétry
sous forme de vœux à soumettre,
avec son agrément, aux autorités françaises.

1. Que les communautés où le français est par héritage la langue maternelle des habitants (Belgique francophone, Suisse romande, Québec) soient associées à la France dans les décisions — et préalablement dans les concertations — relatives à l'usage et à l'enseignement de la langue.

2. Qu'un décloisonnement s'établisse entre la France et les pays francophones dans la politique suivie pour la défense et la promotion du français, de manière à éviter la dispersion des efforts, à assurer la coordination des projets et à permettre aux milieux concernés de recevoir et d'échanger l'information et la documentation au moyen de circuits rapides et efficaces.

Professeur Maurice PIRON,
Membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises,
et du Conseil International de la langue française.

Cent cinquante ans de littérature féminine

par Jeanine MOULIN

Parmi les manifestations culturelles d'Europalia-Belgique à l'occasion du 150^e anniversaire de l'État belge, l'une des plus remarquables a été l'exposition « Vies de Femmes 1830-1980 » organisée, à l'initiative de Daniel Cardon de Lichtbuer, par la Banque Bruxelles-Lambert dans son hôtel de la rue de la Régence.

La part des arts plastiques y était d'un très haut niveau et on y reconnaissait le dynamisme culturel d'Adrienne Callewaert et de Renilde Hammacher-van den Brande. Parmi les collaborateurs du très beau catalogue, on relevait les noms de Georges-Henri Dumont et de Philippe Roberts-Jones. La littérature était naturellement présente, grâce à Françoise Collin et Jeanine Moulin.

94.000 visiteurs ont découvert ou redécouvert à l'exposition les luttes, les épreuves et les joies de la condition féminine en Belgique pendant un siècle et demi. Ils ont pu voir, dans certaines vitrines, les livres écrits par des femmes. Jeanine Moulin avait publié dans le catalogue (vite épuisé) une étude sur *Cent cinquante ans de littérature féminine*. C'est un bilan qui mérite de survivre à l'occasion qui l'a fait naître.

C'est pourquoi nous reprenons ici ce texte plein de science, d'information et de lucide amitié.

Marie Nizet fut l'une des premières à avoir enrichi le patrimoine de notre littérature féminine. Quand elle naît, la Belgique n'a que trente ans. À partir de ce moment, romancières et femmes-poètes se multiplient. Sous l'influence d'une évolu-

tion sociale que cette exposition illustre si bien, leurs voix se font entendre sur un registre de plus en plus étendu. Les trois tendances qui s'y développent répondent aux goûts les plus divers. Les indiquer, c'est orienter le choix du lecteur.

Quantité de récits et de poèmes témoignent d'un souci du réel qui l'emporte sur toute autre préoccupation : attentive observation des caractères chez Eugénie De Keyser ou développement d'un lyrisme ardent chez Andrée Sodenkamp. Et c'est, le plus souvent, la nature qui demeure l'interprète de leurs sentiments. (Marie Gevers et Anne-Marie Kegels).

Autre courant qui va s'intensifiant de décennie en décennie : il marque la volonté de transfigurer de fond en comble les sujets et les techniques mêmes du roman ou du poème. Rupture avec la tradition qui se dessine nettement chez une Dominique Rolin ou une Noëlle Lans.

Troisième et dernier volet des lettres féminines où l'intelligence prédomine. Elle se dégage des études d'Émilie Noulet ou de Françoise Collin et surtout de l'œuvre d'une Suzanne Lilar dont le jeu à triple clavier (essai, théâtre et roman) atteint à une inimitable virtuosité verbale.

Réalité de l'humain et féerie du réel

En 1877, Marie Nizet publie dans un journal français une épopée en vers, *Moscou et Bucarest*, pamphlet où elle prend résolument parti pour la Roumanie, contre la Russie. Pourquoi s'exprime-t-elle en véritable enfant de la Dombrovitza ? Son père, conservateur de la Bibliothèque Royale, a ouvert une pension où il héberge des émigrés roumains, dont la jeune fille épousera la cause.

De son existence, on connaît peu de choses : son mariage suivi de la naissance d'une fille, puis d'un divorce. Sa rencontre aussi avec un séduisant capitaine de navire qui avait du sang étranger dans les veines. Il lui a inspiré *Pour Axel de Missie*, recueil qui fut retrouvé après le décès de Marie en 1922, et sortit de presse l'année suivante.

Ces pages brûlantes d'un amour à la fois mystique et charnel sont d'une ravageante intensité. L'attrait des corps et le

sentiment de la mort s'y cotoient à tout moment pour donner l'idée du feu inextinguible qui consume les amants.

Près de trente ans plus tard, Andrée Sodekamp fait éditer sa première plaquette.

Elle est l'aînée d'une génération de femmes-poètes qui, selon Marcel Thiry, ont formé une *espèce d'école de la sincérité passionnée*. Partie en *Sainte Terre* (1954), afin de combattre l'ennemi bien-aimé, elle en rapporte un portrait de *Don Juan* d'une si criante vérité, qu'il peut irriter tout homme volage qui le découvre. Mais Sodekamp n'en poursuit pas moins sa route avec désinvolture. Rien ne l'empêche de déambuler triomphalement en compagnie de ses *Femmes des longs matins* (1965), belles aux jupons fous, jaillies, semble-t-il, de quelque tapisserie flamande haute en couleurs. *Jeune Eve* ou épouse apaisée, mettant des *volets verts* à son dernier bonheur, Andrée pense qu'il est toujours l'heure d'aimer et de le dire tout au long de *La Fête debout* (1973) qu'est à ses yeux la vie. Elle le donne à entendre dans des poèmes aux comparaisons faites de mots simples, mais assemblés de telle sorte qu'ils atteignent à une stupéfiante puissance d'évocation. Aucun parti pris d'école ou de cérébralisme. Rien que les trouvailles d'un sûr instinct. Sodekamp offre le rare exemple d'un poète naturellement original.

Lucie Spède (1936) est de celles qui ont franchi le mur des sonorités émotives pour dire au vrai ce qu'est l'exaltation des sens. Elle dénombre sans détours les délices que peut offrir ou recevoir l'être aimé. *La Savourante* (1978) a beau évoquer à mots ouverts (si l'on ose dire) les cent merveilles du plaisir physique, on n'en est pas offusqué. C'est que pour elle, écrire, c'est prier et que sa prière s'exprime en formules brèves qui font mouche à chaque image.

Poètes ou romancières, les filles du réel semblent avoir scellé un véritable pacte avec les éléments, toile de fond des récits de Marie Gevers (1883-1975).

Beaucoup l'ont connue en son plantureux jardin de Missembourg, non loin d'Anvers : accueillante aux amis, éprise de tout ce qui se sème et grandit. La connaissance des manuels de botanique, des légendes et des coutumes imprégnées de vieille

sagesse populaire enrichit ses plus beaux livres : *La Comtesse des digues* et *Paix sur les Champs*, *Madame Orpha* et *Guldentop*. Sa découverte essentielle : l'heureux accord qui existe entre le rythme de l'homme et celui des saisons. Celles-ci ont partie liée avec chacun des héros qu'ils aident sans cesse à se redéfinir.

Dans *Vie et mort d'un étang* (1961), son chef-d'œuvre, les plus secrètes manifestations de la vie féminine se révèlent à travers les végétations aquatiques aux multiples remous. *Les femmes*, y écrit-elle, *ont une ressemblance avec les plantes qui poussent dans l'eau : elles aussi n'accèdent à la vie complète qu'en deux étapes : d'abord par l'amour, puis par la maternité.*

La fréquentation assidue des classiques français dans lesquels Marie apprit à lire et ses nombreux contacts avec les écrivains modernes, sont à l'origine de son style puissamment structuré et subtilement analytique. Il nous vaut des romans d'aujourd'hui et de toujours. De partout, ajouterons-nous encore, puisqu'ils sont traduits en quantité de langues.

Poètes d'origine française mais devenues Belges par leur mariage, Anne-Marie Kegels et Lucienne Desnoues ont célébré leurs épousailles avec l'univers. La première en *Chants de la sourde Joie* (1955) nourris de sèves, d'odeurs et d'opulentes tonalités. La sensualité dont déborde *Haute Vigne* s'accompagne d'hymnes de gratitude. Son exubérance est toutefois disciplinée par la fermeté de l'écriture. Au plus fort de l'exultation, se dessine une *Lumière adverse* : la mort avec laquelle s'amorce un premier combat. Elle finira par céder la place à l'âme que la chair meurtrie, n'a pu étouffer. Faire face à l'épreuve, c'est pour Anne-Marie Kegels, *Porter l'orage* (1978), c'est assembler des poèmes qui forment un rempart où puiser la tranquille assurance dont naissent les œuvres durables.

Dans *Jardin délivré* ou *Les Racines*, Lucienne Desnoues communique au lecteur la sensation physique de déguster les fruits de race noble, de humer les parfums mélangés ou de toucher la peau rugueuse des arbres.

D'où vient que, chez elle, les plaisirs sensoriels ne paraissent jamais égoïstes, comme c'est le cas, chez Colette, à laquelle on l'a souvent comparée ? C'est que l'auteur de *La Fraîche* entretient toujours des liens d'humaine tendresse avec ce qui croît et

s'épanouit. Au cyprès, elle parle en mère, au petit bois, en amoureuse, à l'arbre de Noël, en camarade soucieuse de le parer des *ors* (1966) qui le feront participer avec éclat aux rites de l'amitié.

Mais on n'a rien dit de l'auteur de *La Plume d'oie* (1971), tant qu'on n'a pas évoqué l'amour du travail bien fait qu'elle tient de ses ancêtres cultivateurs et artisans de Seine-et-Oise. On la voit bien à la tâche, évaluant avec une lenteur réfléchie les ressources des mots et les assemblant dans une strophe solidement charpentée. D'où la naissance de rythmes parfaitement adaptés à des vers d'une exacte et sapide beauté.

Jean Dominique (1873-1952) fut l'une des premières femmes-écrivains à prendre d'importantes initiatives dans le domaine pédagogique et intellectuel. Disciple d'Elisée Reclus, elle devint professeur à la célèbre école Gatti de Gamond et créa l'Institut belge de culture française. Poète, elle réclame du réel autre chose que la possibilité de l'exalter. Dans *L'Anémone des mers* (1906) ou dans *Le Puits d'azur* (1912), se lit un besoin d'accroître le monde des apparences d'une dimension métaphysique qui puisse tout ensemble le magnifier et le spiritualiser. En ses vers qui rappellent tantôt ceux de Laforgue, tantôt ceux de Van Lerberghe, tout semble se fondre en gouttes de lumière où se reflètent des espaces sans limites. L'auteur poursuit à pas de moniale une quête de pureté dont on devine qu'il n'est jamais las. Sa prière muette ou écrite se concentre en messages qui élèvent tout en apaisant.

L'expression « féerie du réel » convient on ne peut mieux à Claudine Bernier qui bâtit ses châteaux à *donjons de sel* sur nos côtes pour y célébrer ses *Noces du Vent* (1970). Scrutant l'imperceptible, Claudine au pays des merveilles se sert d'images qui, au dire de Franz Hellens, *ont toujours le sortilège de l'inattendu*. Notre plaisir est surtout d'y aller voir et d'en rapporter ce mélange de mystère et d'allègre candeur qui invite à un voyage intérieur aux distances à peine délimitées.

Poète d'*Erosion du silence* et de *Maison vide* (1977), Marie-Claire d'Orbaix (1920) croit que la parole est moyen de connaissance qui peut révéler l'envers du monde visible. C'est par ce cheminement qu'elle réussit à spécifier l'essence même de

l'objet ou du sentiment vécu. À la faveur d'un style serré, surgit soudain, dans sa plus dense présence, un téléphone, *vieux caillou* nanti de *son passé d'ondes mortes* et de son *avenir de mille voix*. Une même conception confère son juste poids au calme retrouvé après la tourmente : un calme de dalle lisse longuement foulée qui laisse entrevoir la dimension de l'usante douleur.

Fauchée à l'aube de son devenir, Janine Couvreur (1934-1958) nous légua *Feuille ou marbre*, un recueil qui a le son d'une prémonition. Elle y paraît hantée par un monde où, croit-elle, l'être n'échappe guère à sa pesanteur, où rien n'est moins sûr que la durée. Marquée par la lecture des philosophes orientaux et de Simone Weil, Janine Couvreur s'est engagée dans un chemin qui l'a meurtrie et lui a inspiré des accents bouleversants : *Tu étais jeune à mourir. Avec des tendresses de bêtes et des douceurs d'oiseaux...*

Se mettre en prise directe avec le réel, c'est encore et surtout raconter en prose « les choses de la vie ». Mais qu'il est difficile de conter le simple en toute simplicité et sans simplisme, comme le fait Marianne Pierson-Piérard (1907) dans les nouvelles d'*Être et avoir été* (1977) ! Elle y évoque le cheminement d'un couple au long des joies et des tempêtes qui sont le lot commun. Sujet déjà traité avec pertinence par l'auteur d'*Entre hier et demain* (1967). De l'œuvre, qui compte une quinzaine de récits, se dégage une volonté de reconstituer une réalité perdue et de remporter par le fait même une victoire sur le temps. La réussite tient à un habile dosage d'humour, d'attendrissement et de sens du relatif. Et surtout au style dont chaque phrase retombe sagement sur des membres bien proportionnés que dirige un rythme sûr.

Berthe Delépinne (1902) se plaît à ourdir ses nouvelles avec ferveur et précision (*Le Cœur de perles* ou *La Maison d'Ambleteuse*, paru en 1969). Vice-Présidente de l'Association des Écrivains belges, elle pense qu'exalter le réel, cela peut aussi se faire au passé en conservant des documents et des traditions. Et c'est dans cet esprit aussi qu'elle fixe ses yeux d'historienne avertie sur notre capitale (*Voici Bruxelles*) ou notre dynastie (*Élisabeth, Reine des Belges*).

Evelyne Pollet (1905), qui appartient à cette même génération, est un auteur de talent qui vit trop dans l'ombre et que nous espérons faire mieux connaître d'ici peu. Dans les deux *Cahiers de l'Herne* consacrés à Louis-Ferdinand Céline, on a publié la correspondance que lui adressa l'écrivain. Elle est l'auteur de recueils de nouvelles (*Un homme de bien*) et de romans : *La Maison carrée* et *Escaliers* (écrit en 1942). C'est le fascinant récit d'une passion *toujours neuve, impétueuse et spasmodique*.

Sidonie Basil (1922) croque ses personnages d'un crayon ironique, parfois féroce, révélant à travers eux les plaies d'une société pervertie. Elle nous emmène à des cocktails bruxellois et aux terrasses de Saint-Tropez où le snobisme des *Bourgeois du Bailli de Suffren* (1963) s'étale avec autant de complaisance que d'aplomb. On l'accompagne aussi dans les milieux de l'édition où de belles recrues finissent par tirer *Le Diable par la plume* (1969) en s'y déchirant le cœur. Depuis son premier roman, *La petite musique de nuit*, jusqu'aux *Jeux tristes* (1965), la romancière peint des couples que la difficulté d'être à deux en tant de lieux mondains conduit à la rupture.

Comme Sidonie Basil, Marie Nicolaï (1923) a exercé d'autres métiers que celui d'écrire. Si l'on veut analyser les caractères, il faut bien abandonner, de temps à autre, les quatre murs de la cuisine. Quitte à se redéfinir ensuite en termes ménagers : *J'avais fait les cuivres à mon âme*, dira l'une de ses héroïnes. *Je m'enduisais de sagesse*. Tel est le bénéfice des évasions qui rendent *La Gagnante* (1976) avide de proclamer la vérité à tout prix et à brûle-pourpoint. Cela ne va pas sans affaiblir parfois son pouvoir de persuasion ainsi que le rythme de ses phrases. C'est la rançon d'une fougue intuitive que domine souvent la robuste clarté de l'écriture.

Dans *Le Chien*, Eugénie De Keyser peint un homme qui a participé à une action clandestine et qu'on vient d'arrêter. Écrasé par des ordres humiliants, puis torturé, le héros finit par entrer en aveux. À sa sortie de prison, il ne pourra plus jamais se réadapter à la liberté. L'action se déroule dans un pays sans nom qu'il n'est cependant pas difficile d'identifier. Tout aussi navrant, le thème de *À la surface de l'eau* (1966). Une institu-

trice sans emploi revit son passé d'infortune, à peine éclairé par le souvenir d'un amour manqué. Deux cas décrits sans commentaires de l'auteur, mais développés par petites touches de couleurs impressionnistes : s'y dessine tout un jeu d'ombres et de grisailles. C'est du grand art romanesque ¹.

Sur les voies du fantastique, du paroxysme et de la révolte

Dans *Barny* (1948), Béatrix Beck adoptait un mode d'expression plein d'inventive sensibilité. Confession d'une enfance solitaire qui en promettait encore d'autres plus réussies. Bien qu'il obtint le prix Goncourt, *Léon Morin, prêtre* (1952) fut cependant une déception. La Belgique n'eut pas à se louer d'avoir donné naissance à une romancière à succès qui railla méchamment ses habitudes et son parler. L'ironie du sort voulut que ce fût dans le mauvais style des *Accommodements avec le ciel*, qui était surtout plein d'accommodements avec la langue française.

Béatrix Beck peut toutefois être bouleversante. Dans *Cou coupé court toujours*, par exemple, où se lit une extraordinaire prière lyrique animée de foi candide. Le plus souvent, elle pique des colères furieuses contre la bigoterie et le mensonge. Avec un humour sombre qui n'a d'égal que sa férocité à la Céline. Par sa manière de ricaner et de se rebeller, c'est un des anges noirs de la littérature actuelle. Contestataire, il est normal qu'elle ait été contestée. François Nourrissier déplore cependant qu'on soit injuste à son égard. Il affirme que son dernier roman, *La Décharge* (1979), est tout à fait savoureux.

Il était une fois une romancière belge ravissante et douée dont l'étoile ne cessa de monter à l'horizon pendant près de dix ans. Maud Frère conquiert le prix Veillon, fut éditée par

1. Si la place nous avait été donnée, nous aurions analysé de près d'autres prosatrices du réel : celles qui ont enchanté l'enfance ou la jeunesse de leurs écrits. Fort heureusement, elles sont présentes à cette exposition par leurs livres. Il s'agit principalement de Laure Stengers-Hovine, auteur des célèbres albums *Nic et Nac*, Jeanne Cappe (*Les Cygnes sauvages* et *L'intrépide soldat de plomb*) et Rosa Hardouin (*Au pays de la Scholle* et *Noëls bruxellois*).

Gallimard et vit deux de ses œuvres portées à l'écran. La maladie eut hélas raison de ses forces ; elle mourut en 1979. Daniel Rops fut le premier critique de valeur à découvrir l'auteur de *L'Herbe à moi* (1957) et à admirer qu'il osât s'écarter à ce point des poncifs de la mode. Plus surprenants encore — et surtout plus audacieux — les romans suivants. *La Grenouille*, portrait d'une servante de famille (mi-objet, mi-être humain) et *La Délice* qui se déroule pendant la Deuxième Guerre mondiale. L'héroïne y est violée par un soldat allemand dont le fascinant souvenir s'interpose désormais entre elle et tout homme qu'elle pourrait aimer. En exergue de ce livre et des autres, *Les Jumeaux Millénaires* (1962), par exemple, on pourrait inscrire le vers célèbre : « Il n'y a pas d'amour heureux ». Ajoutons que la plupart des personnages ne cessent d'être blessés par les élus de la fortune ou de la réussite sociale et nous comprendrons mieux l'atmosphère d'irrépressible et frémissante tristesse qui définit le charme, à vrai dire indéfinissable, de l'œuvre. Celui-ci tient en partie au style : mise en brefs paragraphes de détails essentiels saisis avec une stupéfiante rapidité et *capacité d'exprimer légèrement des choses graves* (Georges-Gérard Linze).

Vouée aux tâches éducatives, Marie-Louise Haumont mena (à Bruxelles, puis à Paris) une vie retirée qu'explique en partie sa faible santé. Mais deux coups de cymbale donnés par les jurys du prix Rossel (1974) et du Femina (1976) devaient attirer les regards sur sa frêle personne. *Comme ou la journée de Madame Pline* n'est cependant pas un livre fracassant. C'est le monologue d'une couturière, mariée à un époux routinier qui quitte la maison chaque matin, tandis que son épouse s'occupe de ses clientes. Elle n'est pas seulement leur conseillère en coquetterie, mais aussi, comme le dit avec esprit J. Chalon, *une couturière psychologique, la Ménie Grégoire de l'ourlet et de la manche raglan*. Monsieur Pline se fait de plus en plus absent et silencieux, Madame, de plus en plus dure d'oreille, sans que leur univers commun se disloque. Il subsiste grâce à une sorte d'automatisme des habitudes qui fait penser à celui de la *Cantatrice chauve* d'Ionesco. Même démarche, sur fond de mélancolie dans *Le Trajet*, roman d'une bureaucrate sans emploi. Deux récits qui affirment en traits incisifs et obsédants le

triomphe de l'autodérision et de l'absurde. Leurs procédés et leur structure font basculer les conceptions traditionnelles du genre.

Quand elle mourut, à l'âge de vingt-neuf ans, victime d'un accident, Nicole Houssa (1930-1959) avait fait connaître par des revues les poèmes qui seront repris dans *Comme un collier brisé* (1960).

Cette jeune fille belle et douée eut-elle le pressentiment de sa mort précoce, ainsi que le donnent à penser certains de ses vers ? La conscience de sa fragilité et de sa toute-puissance, de ses ressources et de son avidité, l'incite à varier la forme au gré de ses changeantes manières d'être. Prosodie régulière ou libérée, thèmes de chansons associées à des formules incantatoires, tout contribue à envoûter et à dérouter. C'est déjà l'atmosphère de dépaysement, l'absence de continuité thématique propres à l'écriture moderne. Nicole Houssa s'y exerce avec un art d'une incomparable mobilité.

Renée Brock (1912-1980) : un poète qui apparaîtra toujours neuf à force d'être uniquement lui-même en un langage de plus en plus efficace. Elle se déclare liée corps et âme à ses deux fils, bourgeons d'un même rameau et qui, lorsqu'ils la quittent, la laissent *femme aux bras coupés*. L'auteur de *Poèmes du sang* (1949) a beau croire que c'est elle que l'un des frères aime en l'autre, la meurtrissure n'en subsiste pas moins. Cette esquisse triangulaire d'un sentiment, que dramatisent des images de chair à vif et de branches brisées, rénove de façon troublante et cruelle un mythe poétique de la maternité qui ne s'était plus modifié depuis Cécile Sauvage. Originalité de conception qui se retrouve encore dans un roman intitulé *L'Étranger intime* (1971). À force de trouvailles et de performances rythmiques, l'évocation d'une chevelure féminine agit à la manière d'un philtre propageant des ondes poétiques de fièvre et de douceur.

On ne saurait rester indifférent au message de Vera Feyder, romancière de *La Derelitta*, prix Rossel 1977. Elle est poète aussi et surtout la dramaturge sceptique d'*Emballage perdu* (1978) : histoire de deux jeunes femmes en lutte ouverte avec le Moloch social. Cet écrivain a de la classe et de l'avenir.

Trois recueils et une pièce de théâtre ont suffi à ranger Liliane Wouters (1930) parmi les premiers poètes de sa génération. *La Marche forcée* (1954) indique son appartenance à la Flandre, pays de taciturne violence et de bon sens, de lyriques appétits en tout genre et de pieuse ferveur. Traits qui se manifestent aussi chez le poète par certaines évocations de cortèges à la manière d'Ensor, quand des masques et des bouffons accompagnent un prêtre ou un Christ en croix. Ce mélange de macabre, de sacré et de burlesque s'inscrit dans les plus authentiques de nos traditions. L'expression de l'amour et de la foi se développe ici sur un ton paroxystique. Elle affirme la parenté de l'auteur du *Bois sec* (1960) et du *Gel* (1966) avec certaines béguines du Moyen Age qu'elle a traduites ou adaptées du néerlandais.

Selon Aragon, Liliane Wouters possède *la maîtrise* du vers français traditionnel. Sa langue, le plus souvent classique, ne l'empêche nullement d'être un poète de l'insolite. Et c'est ce qui la rend si proche de la jeunesse actuelle dont elle épouse les pudeurs et les révoltes. Roger Bodart admire cette voix qu'il juge *on ne peut plus singulière sans avoir cependant recherché la singularité*.

Il y a déjà trente ans que Mallet-Joris (1930) est entrée en littérature. D'innombrables lecteurs l'aiment pour son sourire de « charme » et la nourissante diversité de ses écrits. L'un deux pourrait peut-être lui envoyer une lettre d'anniversaire qui commencerait par : Chère Françoise, nous sommes quelques-uns à être émus à l'idée que, chaque matin, une jeune femme s'en va loin de chez elle, à travers un Paris mal réveillé, accomplir sa tâche d'écrivain. Que cela nous a déjà valu quinze ouvrages dont chacun fut une éclatante surprise et que cette vaste production ne vous a nullement empêchée d'exercer un métier, d'élever une famille et d'être un membre actif de l'Académie Goncourt. Admirable carrière dont personne ne nie qu'elle ait été conquise à la force de la plume et de l'agissante volonté. Elle se développa sur trois voies distinctes dont la première en date fut peut-être la plus inattendue.

Le Rempart des Béguines et *La Chambre rouge* (1955) sont des confessions empreintes de juvénile lyrisme. Le courant poé-

tique qui les traverse est si intense qu'il transcende les liaisons dangereuses qui s'y dessinent avec hardiesse. Autre genre de créations : le multiroman dont le prototype est *L'Empire céleste* (1958). Ici Mallet-Joris se fait le chef d'orchestre d'une bande nombreuse. Chacun y suit fidèlement sa partition pour devenir ce qu'il est. De tant d'aventures humaines, il s'en dégage toujours au moins une dont le sujet n'avait pas ou peu été abordé : l'homme de lettres qui se donne l'excuse des obligations sociales de son métier pour interrompre son œuvre (*Le Jeu du souterrain*) ou encore l'épopée d'un héros du « show business » escorté de ses « fans » et des artisans de sa renommée : *Dickie-Roi* (1979). Cette fois, l'auteur s'attache à un problème jamais posé dans une fiction romanesque ; celui d'une jeunesse qui se raccroche tant bien que mal à ce qu'elle trouve encore d'acceptable à vivre. Préoccupation qui rejoint celle d'une troisième catégorie de récits, où l'être humain se réfugie dans des hérésies ou des sectes (les groupes « rock » ou « pop » n'y font-ils pas souvent penser ?). *Trois âges de la nuit* ou *Jeanne Guyon* (1978) offrent des témoignages objectifs sur toutes les bifurcations possibles de l'esprit. On n'y découvre nul parti pris. Peut-être l'apport essentiel de Mallet-Joris réside-t-il en définitive dans son respect total de la liberté d'autrui, fût-il à l'origine des pires errements.

Une des curiosités littéraires de la Belgique est le réalisme magique. Il est une façon d'intégrer le surnaturel dans un récit que la clarté de l'exposé et la minutie de l'observation rendent crédibles. Nos romancières ont avancé des cartes gagnantes dans ce jeu un peu terrifiant.

Marie-Thérèse Bodart évolue avec aisance de l'insolite ou du maléfique (*L'Autre*, 1960) à l'étrange — façon Hitchcock — (*Les Meubles*, 1972). En y introduisant une pointe d'érotisme raffiné qui inquiète juste ce qu'il faut sans vraiment choquer. Thomas Owen dit de cet écrivain qui, par ailleurs, s'achemine avec force sur les routes de la spiritualité : *rarement... j'ai vu mêler avec plus de grâce, d'habileté et d'instinct, le surnaturel et la sensualité.*

Sa fille, Anne Richter, auteur des *Locataires* (1967), a suivi sa mère sur la perte de ce qui ravit tout en faisant frissonner :

un vieil homme rencontre régulièrement dans les escaliers des inconnus qui semblent habiter la même maison que lui. En vain, parcourt-il la demeure afin de les retrouver. Il ne pénètre que dans des chambres vides. Suivent d'autres nouvelles, proches de celle-ci par l'ambiance qui y règne. Toutes frappent l'imagination et s'y inscrivent de manière ineffaçable.

Sans ses réminiscences de la mer du Nord, de la Campine ou de Boitsfort-en-forêt, Dominique Rolin n'aurait pas donné à ses lecteurs français l'impression de découvrir une atmosphère très différente de la leur. Sans la rugosité de caractère qui lui vient de son pays, elle n'aurait pas osé aborder des thèmes aussi audacieux avec autant d'énergique sincérité. Dans *Les Marais* comme dans *Le Souffle* (prix Femina), surgit l'image ambiguë d'un père omnipotent et détesté, mais curieusement proche. Il réapparaît dans *Artemis*, sous les traits du vieux coiffeur qui forme avec une toute jeune fille un couple presque incestueux. *Le Lit* (1960) évoque un amour pleinement partagé qu'anéantit soudain la mort. Pour s'évader de ce drame vécu, la romancière s'est ensuite plongée dans des recherches abstraites. A l'exemple de Philippe Sollers et de Michel Butor, elle s'est mise en quête de nouveaux modes d'expression qui donnent naissance à l'authentique Dominique Rolin : celle qui se dégage du *For intérieur*, du *Corps* et surtout de *Dulle Griet* (1977), Marguerite la folle (personnage célèbre de Bruegel), une œuvre entièrement pénétrée de poésie et de fureur paroxystique. Quantité d'écrivains et de peintres belges peuvent y reconnaître leur vitalité et leur fièvre créatrice. C'est par la voie de cette écriture que l'héroïne s'avance en douze pas (douze chapitres), avec la pleine certitude de gagner la partie ; elle consulte superbement les puissances de la nuit et du rêve, faisant surgir un univers de monstres et de merveilles qui nous intrigue et nous envoûte.

La démarche intellectuelle qu'impliquent les « tropismes » du nouveau roman se retrouve chez Claire Lejeune. Son parti pris de ne plus utiliser des règles fixes ou des sujets éprouvés s'accompagne de méditations complexes sur la signification du verbe. Un ardent besoin de pénétration des apparences détermine la démarche de *La Gangue et le feu* (1963). Les écrits de

Lejeune opèrent souvent un mouvement de va-et-vient de sa poésie à sa poétique. Cette dernière se trouve redéfinie à chaque étape, face au texte, reflet de la conscience en action. Dans l'ensemble, c'est plutôt quand elle « dit » que lorsqu'elle analyse « le dire » que nous l'apprécions. *L'Atelier* (1979) indique pourtant que sa pensée s'organise de plus en plus de manière à pouvoir résoudre sans équivoque certains problèmes de la créativité.

En lutte ouverte, elle aussi, avec l'existant et le convenu, Françoise Delcarte (1936) refuse les illusions d'ordre spirituel et formel qui peuvent enrober le vrai et le dissimuler. L'auteur de *Sables* (1969) affirme que le besoin d'espoir et de durée est une vue de l'esprit. Nous attachons trop d'importance à l'instant, ignorants que nous sommes des *millénaires d'oubli* dont le cosmos est constitué. Vérités qui saisissent par la manière percutante dont elles sont énoncées : sans sarcasmes ni mièvres songeries à l'appui. Le style prend ici valeur d'épure où tout se soutient, se sous-tend et se rejoint grâce à la charpente des substantifs et des verbes ingénieusement entrelacés. Et sans le recours — autant que faire se peut — aux temps faibles de l'adjectif.

Ne pouvant, dans ce bref aperçu, faire connaître tant de jeunes téméraires qui partent à l'assaut des valeurs traditionnelles, on se bornera à insister sur le courage dont elles font preuve en assignant aux mots de places qui les rechargent de dynamisme et de magie : Claire-Anne Magnès et Françoise Wastchenko, Sophie Podolski et Françoise Wanson.

Sans doute est-ce le témoignage d'une Noëlle Lans (1946) qui définit le mieux leur état d'esprit. Pouvait-on avoir foi en la parole pacifiante de *Poème* (1974)? *Je te ferai du ciel à l'âme...* écrit l'auteur. C'est le calme avant l'orage. Se précise déjà l'avidité nécessaire de saisir *le fruit rauque* et de prendre le large sur une *pirogue de sel*. Bientôt sévira la houle tourmentée de *J'ai mille ans et voilà que je commence* (1978). Incertitudes et contestations s'y inscrivent avec *Le sang des cathédrales*. Le cœur à vif fait entendre un chant accusateur, né des idéaux lacérés et du vide qu'a laissé la mort de Dieu. S'agit-il de la crise morale que traverse la jeunesse actuelle? Peut-être.

L'important, du point de vue littéraire, c'est la façon dont Noëlle Lans traduit sa déroute : phrases blasphématoires à l'allure sculpturale que martèlent *les sourds tambours de seigle*, pour ne citer que cette expression d'un recueil dont toutes les images procèdent d'un fantastique poétisé à haute tension.

L'intelligence faite femmes

Elles ne sortent peut-être pas toutes des grandes écoles de Belgique, de France ou d'ailleurs.

Marguerite Yourcenar eut son père pour principal guide de ses lectures. Sophie Deroisin dit qu'elle a fait ses études partout et nulle part. Et ce n'est pas sans rencontrer d'obstacles qu'Emilie Noulet ou Suzanne Lilar ont conquis des diplômes universitaires. Beaucoup appartiennent à une époque où les filles devaient surtout se préparer au mariage. On dirait que leur intelligence s'est vengée des contraintes qu'on lui imposait en se révélant avec éclat.

Admirable exemple que celui d'Emilie Noulet (1892-1978) qui, au cours de sa carrière professorale, passa de l'enseignement primaire au secondaire, puis à l'université, tout en devenant une essayiste de réputation internationale. Ses sujets ? Le plus souvent des poètes hyperintellectuels ou hermétiques, épris d'absolu et de pureté formelle : Mallarmé et Valéry, Saint-John Perse et Tardieu. A quoi s'ajoute un *Alphabet critique 1924-1964*, quatre volumes qui, au dire de Roland Mortier, constituent *le tableau culturel de toute une époque*.

Émilie Noulet entraîna des générations d'étudiants et de lecteurs à déchiffrer des textes poétiques. Textes qu'elle n'éluce pas en fonction de la biographie ou de la psychanalyse, du structuralisme ou de la sémiotique. Elle les scrute avec une humble et patiente objectivité, d'un point de vue à la fois syntaxique et sémantique, intellectuel et esthétique². Le plus

2. Deux de ses élèves ont transposé sa démarche traditionnelle sur le plan de la poésie dans une forme impeccable : Andrée Sodenkamp, déjà citée et Claire Mousset (*Le ciel n'a qu'un côté* et *Le Capricorne*, 1966).

original de ses ouvrages est sans doute *Le Ton poétique* (1971). L'auteur y distingue des groupes d'écrivains d'après leur sensibilité et leur esprit sous l'angle de deux concepts : le tour et le ton. Le tour est à l'écriture ce que la mélodie est à la musique et se découvre, par exemple, chez un Verlaine. Le ton est plutôt la pensée de la poésie (Valéry). Il ne s'agit pas ici de prôner un système de recherche infaillible, mais d'offrir un mode d'approche, un instrument de prospection qui clarifie, sans le rétrécir, le domaine de nos investigations poétiques.

Nelly Cormeau mourut au moment où son talent d'essayiste était en plein épanouissement. Dotée de fervente minutie et d'un esprit de synthèse peu commun, elle eut le temps de mener à bien deux ouvrages pénétrants : *La Physiologie du roman* et *L'Art de François Mauriac*.

Formée (comme elle et Émilie Noulet) à l'Université Libre de Bruxelles, Claire Préaux fait désormais autorité dans le domaine des études égypto-hellénistiques. Son œuvre, comme celle de Marie Delcourt, savante commentatrice d'Euripide et d'Érasme et celle de Liane Ranieri, qui a fait paraître un remarquable *Léopold II, Urbaniste* (1973) ne relèvent pas à proprement parler de la littérature.

Auteur de deux anthologies, *La jeune poésie libanaise* et *La Littérature arabe contemporaine*, Luc Norin publia en 1976 *Une culture appelée demain*. Documents imprimés et ceux des mass média, messages apportés par les arts plastiques et photographiques, musicaux et chorégraphiques, tout est analysé avec une disponibilité d'esprit dont on s'émerveille. L'intelligence et l'information s'étayaient l'une l'autre pour bâtir un pont entre présent et avenir. On s'y aventure avec l'heureuse certitude de percevoir ce qui se prépare et ce qui peut advenir. La réussite de cette étude tient aux réflexions judicieuses d'un auteur essentiellement préoccupé du salut de l'homme : celles mêmes qui ont inspiré à Luc Norin *Les Chemins demeurent*, une veillée poétique et spirituelle qui s'est déroulée l'été dernier à la Cathédrale Saint-Michel de Bruxelles et dont le texte sera bientôt édité.

Françoise Collin est un esprit révolutionnaire doté d'inventive intelligence. Elle a renouvelé le dialogue romanesque dans un sens qui, sans être celui de Butor ou de Duras, tient tout de même compte de leurs expériences. Par un *Jour fabuleux* (jour de son déménagement), l'héroïne se parle et fait parler ceux qui ont traversé son existence. Le tohu-bohu des meubles et des objets détermine celui des pensées et des souvenirs.

Désordre qui correspond à celui de la mémoire et au mouvement même de la vie. La tendance à briser la suite logique du récit se retrouve dans *Rose qui peut* (1962). S'y ajoute une dimension poétique qui agrandit considérablement l'espace dévolu à l'expression du moi.

La démarche de Françoise Collin révèle une formation philosophique de premier plan : celle qui lui a permis de composer un magistral essai sur un des poètes les plus hermétiques de ce temps : Maurice Blanchot (1971). Qu'elle soit en outre à la tête des *Cahiers du Grif*, un des principaux points de ralliement des revendications féminines actuelles, parfait en nous l'image d'une femme-écrivain dont l'ampleur des préoccupations aurait pu difficilement se concevoir au début de ce siècle.

Acuité dans l'analyse des caractères et clarté dans la manière d'en exposer l'évolution, telles sont les qualités essentielles de la romancière Louis Dubrau. Pour elle, l'incommunicabilité des êtres entre eux ne fait aucun doute. Conviction qui ressort déjà des seuls titres de ses récits : *La Part du silence*, *Comme des Gisants*, ou *Le bonheur cellulaire* (1968). Nous ne sommes que des passants indifférents les uns aux autres, incapables de nous connaître et n'en éprouvant d'ailleurs pas le désir. C'est la mise en évidence de l'égoïsme généralisé saisi en chaque personnage et proposé par l'écrivain comme sujet de réflexion. Le mot scalpel a souvent été prononcé en parlant de son style. Ce dernier est en effet net et tranchant lorsqu'il opère à même les consciences. Mais au rebours des chirurgiens, Dubrau ne se sert pas de cet instrument pour porter remède à des maux. *Les Témoins* ou *Jeu de Massacre* (1977) forment uniquement des constats. Et l'impitoyable franchise de ton qui s'y développe ne laisse aucune place à l'illusion.

Si l'expression grande dame de la littérature, tant de fois utilisé au petit bonheur, a encore un sens, qu'on la réserve à Sophie Deroisin (1909). Une dame qui connaît son histoire (vécue en fille de diplomate) jusqu'au bout des pays parcourus et racontés. Surtout celle de l'Occident (*Canzone pour l'Europe*). Une dame géographe aussi pour qui les lignes des cartes coïncident avec celles du cœur. Une humaniste enfin par sa connaissance des langues. Et une « humaine » au sens grave du terme : toujours à l'écoute des intellectuels isolés, démunis ou torturés. Il est peu d'écrivains chez qui l'âme et le discernement se font un aussi juste contrepois. Dans *Les Dames* (1976), Sophie part à la recherche du temps cruel (Georges Sion) lorsqu'elle peint, par exemple, les douairières de la vieille Europe devenues des numéros de table d'hôtel. Mais elle le fait avec un tel mélange d'attendrissement et de sagacité que les dépossédées qui la lisent peuvent se sentir comprises et respectées. Et si des féministes tombent sur *Petites filles d'autrefois*, elles doivent se rendre compte que, aussi M.L.F. soit-on, il est des barrières du ridicule à ne point franchir. Les images inattendues poussent en quantité dans *Les Jardins intérieurs* (1965) de la romancière. Chacune d'elles est soutenue par le tuteur robuste mais souple d'une phrase à l'abri de toute critique.

Ainsi que l'observe Matthieu Galey à propos de Marguerite Yourcenar, *cette Flamande qui connaît à fond ses charriers, se moque tout à fait des origines, comme des vanités généalogiques*. Pourtant, « les racines de Marguerite » se découvrent à Bruxelles où elle est née (1903) d'une mère belge et dans les terres ancestrales des Cleenewerck (devenus vers 1700 les Crayencour dont son nom est l'anagramme). Sans compter son appartenance à l'Académie Royale de Belgique qui la reçut en 1970. Nul n'a parlé de Rubens comme Yourcenar (*Les Archives du Nord*) auquel elle est apparentée par Hélène Fourment. Mais on la voit surtout en citoyenne du monde entier qui la loue depuis ses *Mémoires d'Hadrien* (1951). Sa clairvoyante érudition campe l'empereur philosophe de telle sorte qu'on vit et vibre à ses côtés : au passé. Et les dons de la romancière le recréent dans ce qu'il a de plus proche de nous : au présent. Double miracle que l'ample et vigoureuse pureté formelle permet d'accomplir.

L'action de *L'Œuvre au noir* (prix Femina en 1968), se situe entre les années 1510 et 1569. Son héros, Zénon, médecin, alchimiste et philosophe croit que l'intelligence peut transformer la matière ; mais il mourra écrasé par l'incompréhension d'une société rétrograde. Cette fresque, peuplée de marchands et de banquiers, de prêtres et d'ouvriers, est animée d'une sorte de mouvement cinématographique qui la rend vivante en diable. L'atmosphère est faite de violence, d'ironie et de rayonnante pitié. Grâce à ses récits et à ses traductions de poèmes (*Fleuve profond, sombre rivière...* et *La Couronne et la lyre*, paru en 1980), Marguerite Yourcenar est généralement rangée aux côtés de quelques grands de la France littéraire d'aujourd'hui. Et c'est à ce titre que beaucoup ont vu en elle la première femme qui devait entrer à l'Académie française. Par sa robustesse d'esprit et d'écriture n'a-t-elle pas mis fin au préjugé d'un style spécifiquement féminin ? Dès sa prime jeunesse, Yourcenar a toujours dit qu'elle deviendrait *quelqu'un d'important*. Jean d'Ormesson pense même qu'elle est *d'avance classique*. Sa gloire est en tout cas d'ores et déjà établie.

Pour bien comprendre l'œuvre de Suzanne Lilar, il faut lire et relire *Une Enfance gantoise* (1976), un volume de souvenirs qui révèle l'origine de ses principaux thèmes.

La parfaite entente qui régnait entre ses parents donna à la jeune Suzanne une idée optimale de l'amour, celle que précisent son théâtre et ses romans. C'est, en effet, une passion qui incite les amants à se dépasser que nous décrivent *Le Burlador* ou *La Confession anonyme*. De même, c'est dans *L'Enfance gantoise* que l'écrivain nous parle de son voile de communiante qui, dès qu'elle en fut revêtue, lui apporta *une première et mystique expérience de la clôture* et lui fit goûter *une plénitude de joie* sans précédent. Sentiment qui devait se ranimer en elle à la lecture de la béguine Hadewyck, cette amante du Christ qui s'abîme dans sa douleur en termes merveilleusement poétiques. Cette rencontre avec le sacré a marqué une essayiste soucieuse de situer les rapports entre les êtres sous l'angle de l'absolu et de la durée. C'est sur la condition du couple, sur ce qui menace ses fondements que portent ses premières réflexions.

La passivité féminine et l'instinct viril de domination supposent des tensions, des oppositions incompatibles avec l'harmonie des liens. Pour résoudre cette contradiction, à première vue irréductible, Lilar s'est penchée sur le mythe de l'androgyné, être bissexué qui figure l'unité perdue. Étayant ses connaissances d'arguments psychobiologiques solidement établis, elle affirme que chaque sexe comprend à la fois des éléments féminins et masculins qui prédominent ou s'effacent par périodes irrégulières. Similitudes qui réduisent les antagonismes, différences qui se complètent, un accord est donc possible. Cette conception, source d'équilibre continu et de mutuel épanouissement, est à la base du *Couple* (1963), tentative parfaitement réussie de sacraliser l'amour et particulièrement l'amour conjugal. Ces considérations prennent toute leur ampleur dans *À propos de Sartre et de l'amour* et dans *Le Malentendu du deuxième sexe* (1969) qui battent en brèche les théories sartrro-beauvoiriennes de la sexualité et jettent les bases d'une érotique nouvelle.

Dernier regard jeté sur les paradis de l'*Enfance gantoise*. Les seuls titres des chapitres (*Le Langage, Le Sacré, Les Mystères* et *Le Merveilleux*) indiquent les étapes d'une expérience poétique que retrace *Le Journal de l'analogiste* (réédité en 1979). Pour l'auteur, l'acte poétique naît souvent de rapprochements fortuits (identité des paysages pris l'un pour l'autre sous le jeu des lumières ou trompe-l'œil) qui ouvrent de surprenantes perspectives, au moment où, explique Julien Gracq, *l'apparence secrètement minée vacille et bascule dans une tout autre image*. De cette optique sont issues les *Récréations analogiques* qui couronnent le volume par des pièces prestigieuses.

Le langage de Suzanne Lilar s'inscrit sous le signe du réfléchi et du définitif. C'est peu d'affirmer qu'on trouve dans ses livres quantité de pages d'anthologie : l'œuvre tout entière est d'anthologie. Dégager, comme elle le fait, l'essentiel cheminement de l'amour, de la foi et de la poésie, conduit à faire exprimer aux mots, à chaque instant, le maximum de ce qu'ils peuvent dire. Elle n'est donc jamais inégale. Noblesse de sujets oblige. Nous sommes éblouis par ces pages capitales qui au même titre que celles de Rougemont, de Nelli et de Guitton,

étendent et vivifient notre connaissance de la pensée et de la sensibilité occidentales.

Une toile de Paul Delvaux, « Le Cortège en dentelles », pourrait symboliser l'acheminement de la littérature féminine vers de nouveaux horizons : des silhouettes, vues de dos et revêtues de robes roides, gravissent avec lenteur une pente qui les conduit vers un portique aux proportions harmonieuses.

Les femmes-écrivains citées dans cette préface leur ressemblent. Parties de balbutiements pour muses esseulées, elles ont su assumer leur destin et léguer des œuvres appelées à durer. Leur ascension s'accomplit dans le calme et la continuité. Des victoires (pareilles aux lampes que le peintre affectionne) jalonnent leur route, qu'elles se nomment prix Rossel, Femina, Goncourt ou accès à l'Académie.

En un siècle et demi, leur sortie de « l'enfermement » a incontestablement enrichi notre patrimoine.

Chronique

Séances mensuelles de l'Académie

L'Académie a commencé l'année par son déjeuner traditionnel et amical, puis elle a assisté au rite, non moins traditionnel et non moins amical, de la « passation des pouvoirs » entre M. Fernand Verhesen, directeur pour 1980, et M. Roland Mortier, directeur pour 1981, celui-ci ayant à ses côtés M. Jean Tordeur, nouveau vice-directeur.

M. Raymond Trousson a fait à ses confrères une communication sur « Les images végétales dans *À la Recherche du Temps perdu* ». Le texte paraît dans ce Bulletin.

L'Académie a attribué ses derniers prix de 1980 : le prix Félix Denayer à M. Arthur Haulot pour l'ensemble de son œuvre poétique et le prix Émile Polak à M^{me} Noëlle Lans pour *J'ai mille ans et voilà que je commence* et l'ensemble de sa poésie.

Au cours de sa séance mensuelle du 14 février, l'Académie a désigné ceux de ses membres qui participeront à divers jurys pour d'importants prix littéraires.

Le Secrétaire perpétuel, sans faire une communication, a rassemblé quelques « Propos d'Académie » inspirés par l'actualité.

L'Académie a ratifié les propositions de la Commission consultative du Fonds National de la Littérature pour une aide à l'édition de plusieurs manuscrits.

Réunie le 14 mars sous la présidence de son directeur, l'Académie a élu M. Jean Muno dans sa section de littérature pour succéder à Edmond Vandercammen.

L'Académie a choisi, pour sa séance publique de fin d'année, de célébrer le centenaire de la Jeune Belgique en élargissant la perspective de cette célébration : « La Jeune Belgique ou le centenaire d'une avant-garde ».

L'Académie a décidé, sur proposition de la Commission consultative du Fonds National de la Littérature, d'accorder des subventions à plusieurs manuscrits pour l'aide à l'édition.

L'Académie a organisé le 24 mars, une séance publique pour la réception de M. Lloyd James Austin par M. Roland Mortier. Les deux discours sont publiés dans cette livraison.

Divers

M. Jean-Pierre Thiry et M^{me} Lise Thiry ont donné à l'Académie un grand ensemble de documents et d'archives littéraires de leur père : manuscrits, correspondances, etc. L'Académie, consciente de ce que ceux-ci représentent et représenteront pour l'étude de nos Lettres et de la littérature française, a mis en dépôt ce précieux don aux Archives et Musée de la Littérature, à la Bibliothèque Royale.

L'Académie était présente à l'Académie française pour la réception solennelle de M^{me} Marguerite Yourcenar, déjà élue à Bruxelles en 1971. M. et M^{me} Charles Bertin, M. et M^{me} Roland Mortier et M. Georges Sion étaient allés l'applaudir sous la Coupole.

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,—
- 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 Pouillart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 400,—
- ACADÉMIE. — *Galerie des portraits*. Recueil des 74 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1972 dans l'*Annuaire* sur Franz Ansel, l'abbé Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura Garcia Calderon, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble, Henri Davignon, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, Georges Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille, Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Langfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Christofer Nyrop, Louis

- Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency, Mario Roques, Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Valotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge, par 43 membres de l'Académie. 4 vol. 14 × 20 de 470 à 500 pages, illustrés de 74 portraits. Chaque volume..... 400,—
- 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 Lefebvre, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Édith 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,—
- ANGELET Christian — *La poétique de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961..... 200,—
- 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,—
- BERG Christian. — *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*. 1 vol. in-8° de 372 p. — 1978..... 400,—
- 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 français de Belgique. i 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. — 1967. 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 audience*. Essai de bibliographie 1883-1960. 1 vol. in-8° de 146 p. — 1972 (épuisé) 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,—
- Pour le Centenaire de COLETTE*, textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnoues et Carlo Bronne, 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard 80,—
- COMPÈRE Gaston. — *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. 1 vol. in-8° de 270 p. — 1955 (épuisé) 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 Desqueyroux*. 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 (Préface 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. *Cassandra*. 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^e siècle*. 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963 250,—
- ÉTIENNE Servais. — *Les Sources de « Bug-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. (épuisé) 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 (épuisé) . . . 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^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e* (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 x 20 de 167 p. — 1942 200,—
- HOUSSA Nicole. — *Le souci de l'expression chez Colette*. 1 vol. 14 x 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,—
- KLINKENBERG Jean-Marie. — *Style et Archaisme dans la légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, 2 vol. in-8°, 425 p. + 358 p., 1973 650,—
- LECOCQ 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 x 20 de 135 p. — 1945 (épuisé) 180,—
- MAES Pierre. — *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 x 20 de 352 p. — 1952 380,—
- MARET François. — *Il y avait une fois*. 1 vol. 14 x 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^e siècle*. 1 vol. de 14 x 20 de 145 p. — 1972 180,—

- MOULIN Jeanine. — *Fernand Crommelynck*, textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire, 332 p. in-8°, plus iconographie — 1974..... 320,—
- MOULIN Jeanine. — *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*. 1 vol. in-8° de 450 p. — 1978..... 550,—
- NOULET Émilie. — *Le premier visage de Rimbaud*, nouvelle édition revue et complétée, 1 vol. 14 x 20, 335 p. — 1973 300,—
- 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,—
- PIELTAIN Paul. — *Le Cimetière marin de Paul Valéry* (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975. 400,—
- 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 parlars français de Belgique*. — 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962..... 300,—
- 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 « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust*. 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954..... 280,—
- 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,—
- ROBIN Eugène. — *Impressions littéraires* (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 x 20 de 212 p. — 1957..... 280,—
- RUELLE Pierre. — *Le vocabulaire professionnel du houilleur 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. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 312 p. — 1960	180,—
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (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,—
THIRY Claude. — <i>Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon</i> . 1 vol. in-8° de 170 pp. — 1980.	300,—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 274 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.	(épuisé)
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,—
WYNANT Marc. — <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1978.	250,—

Vient de paraître

HALLIN-BERTIN Dominique. — <i>Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry</i> . 1 vol. in-8° de 226 p. — 1981.	360,—
--	-------

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.