

B LE

*l'Académie royale
de langue et de littérature
françaises*

S nce e
R e P U - ydn A N
o nd MOR

C m n t s
d é GOOSSE - M c
y d T USS - H y B
An é G S



Académie française
de langue et de littérature françaises
Palais de l'Académie
31 FII S

Bulletin
de
l'Académie royale
de
langue et de littérature françaises
1993

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 4 décembre 1993

Voltaire 1694-1994

Discours de MM. René Pomeau, Haydn Mason et Roland
Mortier 187

À propos de la Féminisation

Exposés de MM. André Goosse et Marc Wilmet à la séance
mensuelle du 11 septembre 1993 215

Voltaire et la réforme de la législation criminelle

Communication de M. Raymond Trousson à la séance men-
suelle du 9 octobre 1993 226

Sur Pierre Jean Jouve, sur Blanche Jouve

Communication de M. Henry Bauchau à la séance mensuelle
du 13 novembre 1993 241

André Malraux. Situation et portrait de l'écrivain

Communication de M. André Vandegans à la séance men-
suelle du 11 décembre 1993 253

Les secrets de la filiation littéraire : du *Caligula* de Camus au *Roi Bonheur* de Bertin

par Heinz Klüppelholz 265

Chronique 289

Ouvrages publiés 293

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 4 DÉCEMBRE 1993

Voltaire 1694-1994

**Discours de MM. René Pomeau,
Haydn Mason et Roland Mortier**

Si François-Marie Arouet n'avait pas vécu...

Discours de M. René POMEAU

Que le bébé François-Marie soit né le 21 novembre 1694, comme le porte son acte baptistaire, ou le 20 février de la même année, comme il l'affirmera ; qu'il soit le fils de son père putatif le notaire Arouet, ou celui du chansonnier Rochebrune, un fait en tout cas est avéré : l'enfant naquit mourant.

Le diagnostic nous a été conservé par le premier biographe de Voltaire, l'abbé Douvernet. Le nouveau-né n'avait, nous dit-on, qu'un « faible souffle de vie ». En attendant l'issue fatale, la famille l'a « abandonné » (c'est le terme employé) aux soins d'une nourrice, installée à l'étage de la maison qu'occupait le ménage Arouet, rue Guénégaud. Chaque matin, la brave femme descendait pour annoncer à la mère que l'enfant était à l'agonie¹. Une mort imminente comme celle-ci paraissait, il faut le dire, dans l'ancienne France, appartenir à l'ordre normal des choses. Nous le savons : au XVII^e et encore au XVIII^e siècle, la moitié au moins des nouveaux-nés expiraient au bout de quel-

1. DUVERNET, *La Vie de Voltaire*, Genève, 1786, p. 2.

ques jours ou de quelques semaines. M^{me} Arouet avait ainsi déjà perdu deux garçons : un Armand-François né dix ans plus tôt, un Robert Arouet né en 1689². Selon les vraisemblances, François-Marie allait bientôt rejoindre ses aînés. Un matin, la nourrice allait descendre pour annoncer que c'en était fini et que le bébé avait rendu le dernier soupir.

Je propose que nous fassions ici une hypothèse qui nous paraîtra hardie, mais qui en 1694 correspondait à une éventualité probable : supposons que François-Marie Arouet soit effectivement décédé comme on le prévoyait, et qu'il n'y ait point eu de Voltaire. Essayons de repenser l'histoire sans cet homme qui y tint tant de place. Si Voltaire n'avait pas existé, qu'eût été, au XVIII^e siècle, le monde des lettres, celui des idées, comment eût tourné la bataille philosophique, et que manquerait-il aujourd'hui à notre tradition ?

« Un poète, c'est de Voltaire » : on connaît l'affirmation du *Neveu de Rameau*, qui peut nous paraître paradoxale. En la proférant, Diderot pensait surtout à la poésie dramatique, au Voltaire auteur de *Zaïre*, *Alzire*, *Mérope*, *Mahomet*, *Tancredè*. Ne nous y trompons pas : ce Voltaire-là, dont les pièces ne sont plus jouées (sauf rares exceptions), a rempli son siècle. En un temps où le théâtre est au centre de la vie culturelle, Voltaire l'a occupé tout entier, avec Marivaux sans doute, mais Marivaux se tient dans un genre, à l'époque réputé mineur. Dans le genre de la grande tragédie, Voltaire non seulement n'a pas de rival, mais il triomphe. A la fin de sa carrière, vers 1770, il s'est assuré une domination impressionnante. Il a donné plus de cinquante pièces. Seize d'entre elles sont « restées au théâtre », dont treize tragédies. On a calculé qu'il a attiré à la Comédie-Française un public dont le total doit s'élever à deux millions de spectateurs³. A quoi s'ajoute le succès des tournées en province d'un acteur comme Lekain. A la fin du siècle, il est pour les comédiens la valeur sûre. Il a éliminé tous ses concurrents, y compris le plus redoutable, Crébillon le père. Les autres sont réduits à une seule pièce (*La Motte*, *Iñès de Castro*, Piron,

2. Voir R. POMEAU, *Voltaire en son temps I, D'Arouet à Voltaire*, Oxford, 1985, p. 17.

3. Nous devons ces chiffres à Henri Lagrave. Pour plus de précisions, voir *Voltaire en son temps, V*, ch. X, Oxford, 1994.

Gustave Wasa, *La Harpe*, *Warwick...*). Quand on tente d'imaginer, au XVIII^e siècle, le théâtre non seulement français, mais européen, sans Voltaire, on a l'impression d'un grand vide. Ce vide sans doute n'aurait pas existé. Le théâtre probablement serait allé plus rapidement vers des genres dramatiques d'avenir, comme le drame bourgeois et ses dérivés. Un créateur tel que Marivaux qui tenta une tragédie en prose se serait peut-être engagé plus délibérément dans cette voie. Des dramaturges comme Sedaine ou Sébastien Mercier se seraient davantage affirmés sur la scène française. Mais M. de Voltaire accaparait tout l'espace, retardant, il faut le reconnaître, des évolutions inéluctables.

Cependant, on retient surtout de lui qu'il fut, y compris dans son théâtre, un puissant moteur de mouvement intellectuel. Il suffit d'avoir présente à l'esprit une coïncidence éloquentes. Entre 1720 et 1730, plusieurs écrivains français ou d'expression française ont découvert l'Angleterre : le Suisse Béal de Muralt, qui en a rapporté en 1725 des *Lettres sur les Anglais* ; mais surtout l'abbé Prévost, qui introduira dans son roman, *Mémoires d'un homme de qualité*, tout un reportage très détaillé sur l'Angleterre, et qui créera en France avec *Le Pour et le contre* un journalisme à l'anglaise ; Montesquieu aussi, qui introduira dans *L'Esprit des lois* des chapitres décisifs sur la constitution anglaise. Le seul cependant qui ait dégagé avec la force du scandale la leçon anglaise, ce fut Voltaire.

Ses *Lettres anglaises* de 1734 s'annoncent comme des *Lettres philosophiques*. Si Voltaire n'est pas un philosophe original, il a le don de discerner dans le monde de la pensée ce qui compte réellement. Au centre de l'Angleterre telle qu'il la voit, il place Newton et Locke, c'est-à-dire deux exemples d'une pensée rationaliste restant au contact de la réalité expérimentale. En cela, il tranche sur ses contemporains Prévost et Montesquieu. En outre, autour de ces deux figures emblématiques, il évoque tout un ensemble de caractères anglais : il montre une nation d'esprits indépendants, vigoureusement originaux. Son Shakespeare de 1734 est l'un d'eux, mais pareillement ces Anglais entreprenants, pratiquant un commerce audacieux et combien profitable, par delà les mers et les océans, tel son ami Fawkenner. Ces présentations, Voltaire les fait en traits d'une brièveté incisive, propres à se graver dans la mémoire du lecteur. Ainsi pour exprimer la tolérance

religieuse des Britanniques, il lance cet aphorisme : « Un Anglais comme un homme libre va au Ciel par le chemin qui lui plaît ⁴. » Propos provocant, et pas seulement pour les Français de 1734. De même sont provocants, les termes de la dernière *Lettre* contre le Pascal des *Pensées* : « J'ose prendre le parti de l'humanité contre ce misanthrope sublime ; j'ose assurer que nous ne sommes ni si méchants, ni si malheureux qu'il le dit ⁵. » Ainsi achevait-il d'explicitier la philosophie nouvelle, dont les *Lettres anglaises* restent encore pour nous, comme on l'a dit, le « bréviaire » ⁶. Rédigé en un style aussi offensif, ce manifeste de la modernité, en 1734, fit crier, et pas seulement les jansénistes. Les exemplaires du livre furent saisis dans les dépôts où on put les découvrir. Ils sont brûlés par la main du bourreau sur les marches du palais de justice. Un mandat d'arrêt est lancé contre l'auteur en fuite.

Ces *Lettres philosophiques* faisaient mal. Car pour la première fois se manifestait avec éclat ce qui est le propre de Voltaire en son siècle : une redoutable force de frappe. Force qu'il doit tout d'abord à sa personnalité même. Peu après les *Lettres philosophiques* circule à Paris un *Portrait* anonyme, qui concluait ainsi : « En un mot, M. de Voltaire veut être un homme extraordinaire, et il l'est à coup sûr. » Par la suite, ses aventures et mésaventures ajoutent à la fascination qu'il exerce. Son prestige se renforce par ce qu'on sait de l'énorme fortune qu'il a pu acquérir à partir de rien. Les chiffres pour nous sont peu parlants. Mais un simple fait est révélateur. Lorsqu'il arrive à Berlin en 1750, il se fait adresser une lettre de change d'un montant si énorme qu'aucun banquier de la capitale prussienne ne put l'escompter : il fallut la fragmenter en quatre autres lettres de change. Voltaire est le cas peut-être unique d'un homme de lettres s'étant constitué le capital d'un puissant financier. Ce qui lui permet de s'installer à Ferney dans une résidence seigneuriale, devenue un centre d'attraction de l'Europe intellectuelle. Une telle position paraît sans équivalent au XVIII^e siècle, et même sans exemple dans l'histoire générale des lettres. Sa position avec les principales têtes couronnées de son

4. *Lettres philosophiques*, éd. Lanson, Paris, 1964, t. I, p. 61.

5. *Ibid.*, t. II, p. 185.

6. Frédéric DELOFFRE, dans son édition des *Lettres philosophiques*. Paris, 1986, quatrième page de couverture.

temps, Frédéric roi de Prusse, la tsarine Catherine II, voire avec le pape Benoît XIV, ainsi qu'avec des puissants ministres comme Choiseul. Mais il reste essentiellement un homme de plume. Il se manifeste, et avec brio, dans tous les départements de la littérature : la poésie en tous ses genres, l'histoire, la philosophie, la jurisprudence même. On mentionnera surtout une forme qui lui est propre, celle du conte voltairien. Faisons l'effort de concevoir que si François-Marie Arouet n'avait pas vécu, nous n'aurions pas et même nous ne pourrions pas imaginer ce que sont *Micromégas*, *Zadig*, *Candide*, *L'ingénu*, *La Princesse de Babylone*. Ce sont là aujourd'hui les parties les plus vivantes de son œuvre. Mais on sait qu'elles ne constituent, quantitativement, qu'une partie infime de celle-ci, qui comptera 160 volumes dans l'édition des *Œuvres complètes* en cours de publication à Oxford. Cet ensemble, certes fort considérable, a agi en son temps par un effet de masse. On trouverait sans doute des auteurs qui ont à peu près autant produit. Mais Voltaire avait le don de tenir son public en haleine, surtout dans les dix dernières années de sa vie. On attendait, presque chaque mois, ce qui viendrait de Ferney, sous une forme et sur des sujets souvent imprévus. Cet « horizon d'attente » qu'il s'était ménagé lui assurait sur l'opinion un pouvoir d'action, sans égal dans son temps, et peut-être dans tous les temps.

C'est ainsi qu'il put intervenir comme le champion irremplaçable de la philosophie, dans des batailles décisives. Notamment au cours de l'offensive anti-encyclopédique menée en 1760. Nous sommes en pleine guerre de Sept Ans. Les armées françaises essayaient des défaites humiliantes. L'autorité et les milieux conservateurs décidèrent, comme cela arrive quelquefois, que la faute en incombait non pas au pouvoir ni aux militaires, mais aux intellectuels mal pensants. En mars 1760, Lefranc de Pompignan est élu à l'Académie française : son discours de réception est une virulente diatribe contre les philosophes. Quelques semaines plus tard, Palissot fait jouer à la Comédie-Française une pièce satirique, *Les Philosophes*, où les encyclopédistes, Diderot en tête sous le nom de Dortidius, sont dénoncés comme des bouffons et des gens malhonnêtes. La comédie de Palissot, adroitement confectionnée, obtient un grand succès de scandale. Tout le public parisien vient applaudir ces attaques dirigées contre des personnages bien connus. « Ce vil troupeau d'encyclopédistes est sur le point d'être exterminé », écrit

le journaliste Fréron, l'un des inspirateurs de la campagne. Il fallait riposter. Mais qui le pouvait ? L'abbé Morellet tenta de répliquer, par un petit pamphlet, *La Vision de Charles Palissot* : malheureusement il eut la maladresse d'attaquer une grande dame, la princesse de Robecq, ancienne maîtresse de Choiseul ; une lettre de cachet l'expédie immédiatement à la Bastille. La réponse, nous le savons, viendra de Diderot. Ce sera *Le Neveu de Rameau*. Mais la rédaction demandera des mois et des années. Et le manuscrit ne sortira de la clandestinité que bien plus tard, alors que les combats de 1760 appartiendront à un passé presque oublié. Dans l'immédiat, un seul champion est en mesure de mener une contre-offensive triomphante. Contre Pompignan, Voltaire lance une guérilla d'épigrammes meurtrières les *Quand*, les *Pour*, les *Que*, les *Qui*, les *Quoi*, les *Oui*, les *Non*, etc., renforcées par deux satires, *Le Pauvre diable* etc *La Vanité*, cette dernière ayant eu l'heur de réjouir le dauphin lui-même, soutien pourtant du parti antiphilosophique. Accablé, Pompignan s'enfuit en sa province, à Montauban, d'où il ne sortira plus. Mais il fallait répliquer là où avait été portée la plus dangereuse attaque au théâtre. Voltaire seul était en mesure de le faire. Il avait précisément une pièce prête à être jouée, *L'Écossaise*, où un personnage jouait un rôle odieux, le journaliste Frelon, en qui tous reconnaissent Fréron. La pièce fut montée en toute hâte. La première, le 26 juillet 1760, est un triomphe du parti philosophique, mobilisé pour l'occasion. Par la suite, *L'Écossaise*, qui est une pièce originale, mais non une très bonne pièce, réussit à contrebalancer le succès de la comédie de Palissot. Sans l'intervention de Voltaire, il est à peu près certain que l'offensive de 1760 aurait abouti à une déroute, au moins provisoire, du parti philosophique.

Un autre combat aura plus de portée encore, et Voltaire va s'affirmer, là aussi, le champion unique. Par lui, par lui seul, le procès Calas est devenu l'affaire Calas. On connaît les faits. Le 13 octobre 1761 au soir, Marc-Antoine Calas, d'une famille protestante de marchands d'étoffes, avait été trouvé mort dans le magasin. La rumeur accuse les siens de l'avoir assassiné pour l'empêcher de se convertir. L'enquête, menée d'abord par les capitouls puis par le parlement, tente d'établir cette version. Mais aucune preuve ne peut être trouvée. Au contraire, la thèse d'un crime calviniste, exécuté froidement en famille, à la fin du souper, paraît bien invraisemblable. Après beaucoup d'hésitations, le parlement condamne

tout de même à mort, par le supplice de la roue, le vieux père Jean Calas. A défaut de preuve, on espère que le condamné, soit dans les tourmentes de la « question », soit sur la roue, finira par concéder l'aveu qui justifierait son supplice. Or Calas meurt en protestant de son innocence. Le parlement, déconcerté, n'ose pas condamner les autres inculpés : c'était reconnaître implicitement l'erreur judiciaire.

Le supplice de Calas provoque une intense émotion dans les milieux protestants. En France, les huguenots restent sous le coup de la terrible législation issue de la Révocation de l'Edit de Nantes. Mais ils sont en train d'acquérir autorité et prestige. Un grand médecin comme Théodore Tronchin est universellement respecté. L'indignation est particulièrement vive à Genève, où le roi de France, en cette fin de la guerre de Sept Ans, a le plus grand besoin des secours financiers de cette capitale commerciale. On décide donc que les choses n'en resteront pas là. Mais sous l'Ancien Régime un jugement d'un parlement n'est susceptible d'aucun appel ni d'aucune cassation. Le seul recours est le Conseil du roi. Or il est bien difficile d'atteindre une si haute instance. Les plus grands maîtres du barreau parisien ne semblent pas capables de réussir dans une telle entreprise. Un seul homme paraît avoir les moyens de se faire entendre, c'est le philosophe de Ferney. On l'informe. Il est bientôt convaincu qu'un abominable assassinat juridique a été commis à Toulouse. Et il prend en mains la tâche de la réhabilitation. Il mène une intense campagne en France et dans toute l'Europe : il retourne l'opinion, d'abord plutôt hostile aux Calas. Il convainc les instances dirigeantes, Choiseul, M^{me} de Pompadour, et même Louis XV, qui pourtant ne l'aime pas. Il lui faut trois années de démarches obstinées pour arracher enfin la réhabilitation de Jean Calas par le Conseil du roi.

Nul autre que Voltaire n'aurait pu obtenir un tel succès. Délibérément, le philosophe avait mis en avant dans sa campagne un principe, celui de la tolérance. D'autres affaires, plus ou moins analogues, celles du protestant Sirven, du malheureux chevalier de La Barre, des époux Monbailly, du comte de Lally, complètent sa victoire. Son personnage prend alors une tout autre stature. Il apparaît comme le champion de la justice et de l'humanité. Il sera ovationné comme tel par les foules parisiennes, à son retour en 1778.

Il est « l'homme unique », selon le titre d'une estampe largement diffusée.

Il triomphe le 30 mars 1778, salué par un enthousiasme frénétique, à la Comédie-Française, où il est couronné dans sa loge puis sur la scène. Le délire de la multitude l'accompagne ensuite jusqu'à sa résidence de l'hôtel Villette. Même déchaînement de ferveur populaire lors du transfert des cendres, le 11 juillet 1791, à travers Paris jusqu'au Panthéon. Nous avons quelque peine aujourd'hui à nous représenter l'ardeur d'un tel culte s'adressant à un écrivain. Dans ses dernières années, Voltaire a réussi à promouvoir l'homme de plume à un statut nouveau. Reconnu comme maître à penser, et même comme directeur de conscience de son temps, il accède à ce qu'on a appelé « le sacre de l'écrivain »⁷.

Mais alors il n'est pas seul dans cette fonction. Il partage cette audience suprême avec Rousseau. On constate cependant qu'il a, certes bien malgré lui, aidé celui-ci à devenir lui-même. Jean-Jacques, admirateur en sa jeunesse du maître des belles-lettres, en vient à s'affirmer contre lui. Si, dans le *Discours sur les sciences et les arts*, il rend hommage au « célèbre Arouet », c'est en indiquant que l'illustre auteur fut lui-même victime de la corruption ambiante. « Dites-nous, célèbre Arouet, combien vous avez sacrifié de beautés mâles et fortes à notre fausse délicatesse, et combien l'esprit de la galanterie si fertile en petites choses vous en a coûté de grandes »⁸. Rousseau ensuite se fortifie dans sa pensée en se dressant contre Voltaire. Jusqu'à la stupéfiante déclaration qu'il lui jette à la figure par sa lettre du 17 juin 1760 : « Je ne vous aime point, Monsieur (...) Je vous hais, enfin, vous l'avez voulu »⁹. Voltaire fut stupéfait d'apprendre qu'il avait « voulu » être haï par Rousseau. Le cheminement intérieur du citoyen de Genève lui échappait. Sans doute, sans Voltaire, Rousseau aurait atteint par lui-même sa vérité. Cependant l'évolution fut peut-être plus rapide et plus forte par son opposition à Voltaire.

7. Titre d'un ouvrage de Paul Bénichou, Paris, 1973.

8. ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1964, t. III, p. 21.

9. *Voltaire's Correspondence*, éd. Th. Besterman, Oxford, 1971, D8986.

Mais au fait, Rousseau lui aussi était né mourant¹⁰. Une pensée alors se présente à notre esprit. Si ces deux bébés moribonds, François-Marie et Jean-Jacques, étaient trépassés au bout de quelques jours, comme tant d'autres en leur temps, le monde des idées du XVIII^e siècle n'aurait-il pas été très différent ? Et que serait de nos jours même notre univers culturel ? L'hypothèse ouvre devant nous un abîme de réflexions sur la contingence des choses humaines.

Mais rassurons-nous. Les deux nouveaux-nés avaient une espérance de vie beaucoup plus longue qu'il ne paraissait, en particulier celui qui nous intéresse aujourd'hui : François-Marie Arouet a survécu et si bien qu'il est devenu Voltaire.

10. Exactement « presque mourant », *Les Confessions, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959, t. I, p. 7.

Voltaire et Shakespeare

Discours de M. Haydn MASON

Monsieur le Secrétaire perpétuel, Mesdames et Messieurs les Membres de l'Académie,

Voltaire et Shakespeare : conjonction remarquable, mais où l'on donne généralement raison sur toute la ligne à ce dernier. Non pas que d'autres écrivains éminents n'aient éreinté Shakespeare depuis, et avec tout autant de dureté. Tolstoï, ayant lu *Hamlet* vers la fin du XIX^e siècle, trouve la pièce grossière, immorale, vulgaire et stupide¹. Le dramaturge irlandais Georges Bernard Shaw, au début de notre siècle, avoue : « A la seule exception d'Homère, il n'y a aucun auteur que je méprise aussi complètement que je méprise Shakespeare quand je me compare intellectuellement à lui »². Et on pourrait citer maint autre critique du barde anglais. Cependant, seul Voltaire, parmi les Français, a monté une attaque de plus en plus stridente contre Shakespeare à mesure que celui-ci s'avérait de plus en plus vainqueur. Seul Voltaire a vu, avant tout autre Français, le génie de Shakespeare, pour finir, une cinquantaine d'années plus tard, par opposer à ce génie une résistance inconditionnelle.

Il est piquant, devant cette Académie, d'évoquer la fameuse *Lettre à l'Académie Française* de Voltaire qui signale le point culminant de cette résistance. Lors d'une séance solennelle de l'Académie le 25 août 1776, où assistaient vingt-quatre académiciens, d'Alembert donne lecture de la *Lettre* de Voltaire absent. Derrière les académiciens, assis autour d'une table, on voit des rangs de spectateurs, dont quelques Anglais, y compris l'Ambassadeur et aussi Mrs. Elizabeth Montagu, auteur d'un *Essai sur Shakespeare* qui l'avait défendu chaleureusement, tout en attaquant les critiques de Voltaire. Selon Mrs. Montagu, la *Lettre* avait été froidement reçue. Une douzaine d'auditeurs seulement avaient applaudi, beau-

1. Lettre à N.N. Strakhov, janvier 1896.

2. *Dramatic Opinions and Essays*, 1907, II.52.

coup d'autres ayant montré leur désapprobation³. Par contre, le rapport de d'Alembert est en gros positif : « Vos réflexions ont fait très grand plaisir, et ont été fort applaudies (...) », écrit-il à Voltaire. « On m'en a fait répéter plusieurs endroits (...) Je n'ai pas besoin de vous dire que les Anglais qui étaient là sont sortis mécontents, et même quelques Français qui ne se contentent pas d'être battus par eux sur terre et sur mer et qui voudraient encore que nous le fussions sur le théâtre »⁴.

Peu importe de savoir si Mrs Montagu peint un tableau plus fidèle que d'Alembert. Les deux conviennent que les réactions du public étaient mélangées. La polémique de Voltaire ne visait pas seulement Shakespeare mais également, sinon davantage, son traducteur Pierre le Tourneur, dont la publication du théâtre complet de l'Anglais⁵, avec des préfaces, constitue la première édition critique de Shakespeare en France. Seules trois pièces traduites (*Othello*, *La Tempête* et *Jules César*) parurent en 1776. Mais le projet suffisait pour attiser la colère de Voltaire, d'autant plus que les essais préface, sans nommer celui-ci, le désignent indubitablement. D'ailleurs, l'édition Le Tourneur contenait une *Épître dédicatoire au Roi*, laquelle n'aurait sûrement pas existé sans la permission explicite, et donc la protection, de Louis XVI. En outre, la liste des souscripteurs avait tout pour inquiéter Voltaire ; le total des noms s'élevait à plus d'un millier, avec à leur tête le roi et d'autres membres de la famille royale, et représentant des pays à travers toute l'Europe, y compris outre-Manche. Cette liste marque un tournant dans la réception de Shakespeare à l'étranger, et notamment en France.

Dès la parution des premiers volumes Le Tourneur, Voltaire bondit de rage. Une lettre écrite à d'Argental, et destinée à une diffusion répandue, couvre d'invectives Le Tourneur :

Auriez-vous lu deux volumes de ce misérable (...) ?

Il sacrifie tous les Français, sans exception, à son idole (...) ?

Avez-vous lu son abominable grimoire (...) avez-vous une haine assez

3. A.-M. Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, Studies on Voltaire, 146 (1976), p. 486.

4. Best. D20272, le 27 (août 1976).

5. Sauf *Périclès*, considéré à l'époque comme n'étant pas de la plume de Shakespeare.

vigoureuse contre cet impudent imbécile ? (...) Il n'y a point en France assez de camouflets, assez de bonnets d'âne, assez de piloris pour un pareil faquin (...)

Ce qu'il y a d'affreux, c'est que le monstre a un parti en France ; et pour comble de calamité et d'horreur, c'est moi qui autrefois parlai le premier de Shakespeare ; c'est moi qui le premier montrai aux Français quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier. Je ne m'attendais pas que je servirais un jour à fouler aux pieds les couronnes de Racine et de Corneille pour en orner le front d'un histrion barbare⁶.

Cet emportement frise l'indiscrétion. Car la remarque que Le Tourneur a un parti en France vient après la constatation que « ce maraud a trouvé le secret de faire engager le roi, la reine et toute la famille Royale à souscrire à son ouvrage ». Serait-on en droit d'en conclure à l'association de cette famille à la monstrueuse faction shakespearienne ? Quoi qu'il en soit, Voltaire se déchaînera à maintes reprises contre Shakespeare et son traducteur dans les mois suivants. Loin de craindre d'indisposer contre lui Louis XVI et Marie-Antoinette, le philosophe se pose en patriote militant. Il s'agit de « l'affront » qu'a fait Le Tourneur « à la France »⁷. Donc, l'attitude de Voltaire devient un leitmotif : « je plaide pour la France »⁸ ; je combats pour la nation »⁹. Le philosophe prend une allure héroïque : « peut-être un jour la nation me saura gré de m'être sacrifié pour elle »¹⁰ ; « Serai-je le seul qui défendrai la patrie après avoir été maltraité par elle ? »¹¹

En l'espace de deux mois tout au plus, Voltaire se métamorphose en solitaire, subissant un exil immérité mais s'efforçant de rallier son pays à la bonne cause par ce qu'il appelle « ma déclaration de guerre »¹². Tout comme « les insurgens d'Amérique, je ne veux point être l'esclave des Anglais », affirme-t-il à Jacques Necker¹³. Il communique son zèle à d'Alembert à tel point que l'autre se dit prêt à attendre la lecture de la lettre comme « un jour de

6. D20220, le 19 juillet 1776.

7. *ibid.*

8. D20225, à d'Alembert.

9. D20248, à d'Alembert

10. D20232, à d'Argental.

11. D20282, à Condorcet.

12. D20279, à de Vaines.

13. D20331.

bataille, où il faut tâcher de n'être pas vaincus comme à Crécy et à Poitiers »¹⁴. Nous voilà revenus aux braves temps féodaux du combat singulier des champions : « Il faut que Shakespeare ou Racine demeurent sur la place (...) Je crierai dimanche en allant à la charge, Vive Saint-Denis Voltaire, et meure George Shakespeare ! »¹⁵.

Voltaire, souvent blâmé pour son manque de loyauté à la France, saisit à pleines mains l'occasion de montrer qu'en matière littéraire nul n'est plus patriote que lui. Cette défense du royaume remonte au moins aux années de la Guerre de Sept Ans, où les critiques de Shakespeare sont associées à des domaines tout autres. Non seulement les Anglais ont l'orgueil de préférer Shakespeare à Corneille ; en outre, « ils m'ont pris Pondichéri »¹⁶ ; ils « se croient souverains du théâtre comme des mers »¹⁷. C'est donc à Voltaire qu'il incombe de défendre contre l'Angleterre ce qui ne doit à aucun prix être vaincu.

Toutefois, ce chauvinisme n'est pas aussi naïf que cela pourrait sembler de premier abord. Tout en témoignant des sentiments à la fois sincères et professés depuis longtemps à l'égard de Shakespeare, Voltaire a aussi d'autres chats à fouetter. C'est surtout Marie-Antoinette qu'il vise dans sa croisade, ayant invoqué son aide dans la *Lettre à l'Académie*¹⁸. Écrivant à d'Argental, il se flatte « que la reine ne laissera pas sa nouvelle patrie, dont elle fait le charme, en proie à des sauvages et à des monstres »¹⁹. Il fait des vers pour elle qui sont récités à la Cour et qui lui plaisent beaucoup²⁰.

Pourquoi ce dévouement à la Reine ? La réponse, qui se laisse deviner, est rendue explicite par d'Argental. Celui-ci, ayant fait remarquer à Voltaire qu'il a depuis longtemps le suffrage de Marie-Antoinette, ajoute que ce suffrage « entraîne nécessairement sa protection ». Cependant, dit-il, la protection « prendrait bien plus

14. D20266.

15. *ibid.*

16. D9452, à M^{me} du Deffand (le 9 décembre 1760).

17. D10279, à Duclos, le 20 janvier 1762.

18. *Mol.* XXX. 362.

19. D20232.

20. D20366, d'Argental à Voltaire.

de force si elle était animée par votre présence »²¹. Vue sous cet angle, la campagne contre Shakespeare revêt un aspect nouveau. Voltaire, combattant pour la France, tient à montrer à sa reine, et éventuellement à Louis XVI lui-même, qu'il est serviteur de la Couronne. Il demande à d'Argental, pendant cette même année critique de 1776, de parler en sa faveur à Fontainebleau²². En fait, d'Argental n'y va pas, mais un peu plus tard il rassure le philosophe : « Comptés que vous êtes protégé ici (c'est-à-dire à la capitale) plus que vous ne pensés et que vous vous êtes concilié une personne bien considérable et qui a d'autant plus de crédit qu'elle est fort aimable. Ne craignés ny dogues ny renards, reprenés vos crayons, achevés un ouvrage que vous avés, selon ce qu'on m'a dit, supérieurement commencé » (d'Argental se réfère à la tragédie *Irène*)²³.

Shakespeare sert donc fort utilement à aider le retour de Voltaire à Paris. Depuis l'avènement au trône de Louis XVI en 1774, le philosophe découvre que nul obstacle à ce retour n'existe. Pourtant, la chose n'est pas aussi simple. Ayant vécu si longtemps en exil, serait-il dépaysé dans la capitale ? Sa santé tiendrait-elle contre un train de vie tellement mouvementé ? Survivrait-il au voyage même pour y parvenir ? Et, par-dessus tout, quel risque de persécution courrait-il en revenant ? Car l'évolution de l'affaire *Le Tourneur* lui réserve une surprise désagréable. Alors que le traducteur jouit d'une permission de publier tout entière, Voltaire apprend que le Garde des Sceaux a interdit la publication de sa *Lettre à l'Académie*, puisque le bruit a couru à Versailles qu'elle est injurieuse à la religion. Son désespoir est complet. Il entrevoit les conséquences pratiques de ce refus : « je vois bien qu'il faudra que je meure sur les bords de vôtre Lac », écrit-il à Necker, « sans revoir ceux de la Seine »²⁴. A d'Argental il exprime sa conviction qu'une cabale contre lui existe à Versailles, qui peut faire beaucoup de mal²⁵.

Aurait-il la force de tenir tête à une si grande hostilité ? Devrait-il même s'arrêter d'écrire ? Sans doute Voltaire a-t-il toujours en

21. D20275.

22. D20353.

23. D20412.

24. D20331.

25. D20446.

mémoire l'éloquente lettre que Diderot lui avait adressée dix ans auparavant, expliquant nettement les compromis qu'il devait accepter pour rester à Paris²⁶. La pratique des feuilles volantes, si chère à Voltaire, n'était pas à la disposition de Diderot. Revenu à Paris, Voltaire se verrait-il également condamné à un silence plus ou moins total ? La victoire de *Le Tourneur* ne fait qu'aggraver les craintes du patriarche. Toutes ces incertitudes nous aident à comprendre son oscillation perpétuelle pendant les années 1770 quant à un retour éventuel, ainsi que la décision prise finalement sur-le-champ. Le facteur concluant, paraît-il, fut la nouvelle que la Reine, ayant vu la tragédie *Tancrède*, avait témoigné grand désir de voir et d'embrasser son auteur²⁷. Nous savons aujourd'hui que la rentrée voltairienne à Paris fut une apothéose. Nonobstant la cabale éventuelle à Versailles, tous les membres importants de la famille royale, à la seule exception du roi, assistèrent à la première d'*Irène*. Mais un tel triomphe était loin d'être prévisible en 1776. L'ennemi Shakespeare a bien joué son rôle là-dedans.

Voilà le sous-texte de l'offensive voltairienne. Cependant, cette attaque n'en restait pas moins bien fondée sur l'esthétique classique du philosophe, où il serait superflu d'insister ici. Mieux vaut faire ressortir de nouveau ce qu'il craignait par-dessus tout à l'égard de Shakespeare : c'était la corruption achevée du goût français. On ne doit jamais perdre de vue que, pour Voltaire, le pays était tombé en décadence littéraire après le glorieux siècle de Louis XIV. Il fallait donc à tout prix éviter une nouvelle altération venue de l'étranger. Depuis le début Voltaire avait craint ce risque chez Shakespeare ; il le constate carrément dans les *Lettres philosophiques* de 1734 : « Je vais vous dire une chose hasardée mais vraie, c'est que le mérite de cet Auteur (Shakespeare) a perdu le théâtre anglais (...) les auteurs modernes l'ont presque tous copié ; mais ce qui réussissait dans Shakespeare, est soufflé chez eux (...) »²⁸. Mais en 1734 Shakespeare n'était pas à importer en France. Ce n'est qu'à partir des traductions shakespeariennes de La Place (1745-49) que l'on prend goût pour le poète anglais là-bas. Dans les années 1750 les

26. D13605.

27. D21027, 21030.

28. Lettre XVIII, « Sur la tragédie », in *Lettres philosophiques*, éd. G. Lanson et A.M. Rousseau, 1964, II, 79-80.

venues en France de David Garrick, acteur anglais prééminent et véritable disciple de Shakespeare, qui donnait des représentations de maître à Paris, ne contribuèrent pas peu à animer cette nouvelle mode, que couronna par la suite *Le Tourneur*. En 1776 l'ennemi était donc aux portes.

Voltaire n'était pas unique parmi ses contemporains à déplorer la néfaste influence du barde. En Angleterre, par exemple, Edmund Burke exprimait la même peur²⁹, tandis qu'en France Grimm, tout en faisant plutôt bon accueil à Shakespeare, s'inquiétait des effets de la traduction *Le Tourneur*. Le plus grand mal qu'elle pourrait produire, écrit Grimm, « ce serait de détourner nos jeunes gens de l'étude des seuls modèles dont l'imitation soit sans danger ». Alors que Shakespeare est sublime, ses imitateurs s'exposent au risque de ne copier chez lui que les aspects monstrueux et invraisemblables³⁰. Grimm rend justice à Voltaire de son zèle patriotique, terminant sur un appel : « Français ! conservez vos tragédies précieusement (...) »³¹.

Revenons à Voltaire, qui voyait déjà le goût théâtral en France comme sérieusement entamé par les nouveaux développements dramatiques du siècle. Il s'afflige de voir disparaître le comique sur la scène ; parlant de la comédie larmoyante, il écrit à d'Argental ; « je pleure dans ma retraite quand je songe que vous aimez à pleurer à la comédie »³². Il n'est nullement séduit par les drames de Diderot, comme le témoignent ses remarques acerbes à M^{me} du Deffand : « Vous êtes-vous fait lire le père de famille ? cela n'est-il pas bien comique ? Par ma foy notre siècle est un pauvre siècle après celui de Louis 14. Mille raisonneurs et pas un seul homme de génie (...) »³³. Néanmoins, Voltaire avait essayé lui-même le comique sentimental dans *L'Enfant prodigue* de 1736, remportant un si grand succès que Diderot lui fera appel, dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), pour inaugurer ce nouveau genre de la tragédie domestique et bourgeoise que préconise ce

29. Lettre à William Richardson, le 18 juin 1777, *Correspondance*, éd. G. H. Guttridge, 1958-78, III. 354.

30. *Correspondance littéraire*, XI. 218-19.

31. *ibid.*, 382-83.

32. D17900, le 5 septembre 1772.

33. D8004, le 27 décembre (1758).

dernier. Que celui-ci eût pressenti ou non le dramaturge révolutionnaire qu'il souhaitait de ses vœux, Voltaire resta sourd à cette demande, et à partir de 1760 Diderot dut se résigner à ce refus. Cependant, cette rencontre des deux auteurs n'est pas dénuée d'intérêt. Tous deux étaient convenus que le théâtre contemporain était en déclin. Tous deux se plaignaient des contraintes physiques imposées par la scène à la Comédie Française qui empêchaient toute action, réduisant ainsi les pièces, selon Voltaire, à de simples conversations étendues. Celui-ci partageait dans une certaine mesure l'insistance diderotienne sur le décor ; le théâtre « doit en imposer aux yeux, qu'il faut toujours séduire les premiers »³⁴.

Mais plus on s'aventure dans cette enquête comparative de Voltaire et de Diderot, plus les différences se révèlent fondamentales. L'intérêt passionné que porte Diderot aux tableaux scéniques n'existe aucunement chez Voltaire ; il déteste « ces vains spectacles plus puérils que pompeux (...) qui amusent les yeux quand on ne sait pas parler à l'oreille et à l'âme »³⁵. Et de se rappeler avec un émerveillement quelque peu écœuré qu'il avait vu à Londres « un chevalier armé de toutes pièces » qui « entrait à cheval sur le théâtre »³⁶. (Sans doute pensait-il à la pièce *Henri VIII* de Shakespeare). Pour Voltaire « quatre beaux vers valent mieux, dans une pièce, qu'un régiment de cavalerie »³⁷. Chez lui, c'est la parole qui prime le visuel.

Ce contraste s'établit autour du mot « pantomime » tellement cher à Diderot. Jusqu'aux années 1760, Voltaire essaye de trouver un point d'accord : « Ce qu'il (Diderot) appelle pantomime, je l'ai toujours appelé action. Je n'aime point le terme de *pantomime* pour la tragédie »³⁸. Mais ces remarques sentent l'effort. Quelques années plus tard, à propos de *Hamlet*, le constat d'échec respire la mélancolie : « J'ai voulu animer un peu le théâtre en y mettant plus d'action, et tout actuellement est action, et pantomime (...) Nous allons tomber en tout dans l'outré et dans le gigantesque (...) les

34. Mol. IV. 500.

35. *ibid.*

36. *ibid.*

37. *ibid.*

38. D10397, à Damilaville, (c. le 30 mars 1762).

pièces de théâtre ne seront plus que des tours de passe-passe »³⁹. La plainte se répète : « Les pantomimes l'emportent aujourd'hui sur la raison et sur la poésie (...) »⁴⁰.

Cette dégénérescence théâtrale trouve facilement sa place dans les critiques voltairiennes de Shakespeare. Le drame qu'avait encouragé Diderot battra son plein chez Mercier, dont les théories de l'art dramatique sont audacieuses au point d'annoncer le théâtre romantique. Or Mercier acclame Shakespeare avec ferveur, dès son *Essai sur l'art dramatique* de 1773. C'est Mercier qui prédit en 1778 à propos du classicisme, que « le théâtre de Shakespeare le heurtera avec sa rudesse victorieuse ; et il tombera, comme un vieux mur cimenté (...) cède en poussière au boulet qui le frappe »⁴¹. C'est déjà l'assaut de la Bastille de 1789 préfiguré, sur le plan littéraire.

On dit souvent que la confrontation entre Voltaire et Shakespeare est aussi au fond celle entre le philosophe et Rousseau. Ce parallèle souffre du défaut que Rousseau reste largement indifférent au poète anglais⁴². Mieux vaudrait, à notre sens, retourner à Diderot. Ce dernier ne voue jamais à Shakespeare l'attention passionnée de Voltaire, se référant à lui moins de vingt fois en tout⁴³. Mais alors que Voltaire voit le génie de Shakespeare fatalement contaminé par le manque de goût, Diderot accepte sans rechignement ce côté génial. Geste frappant et plein de sens, il souscrit jusqu'à six exemplaires de la traduction Le Tourneur, au moment même où Shakespeare est la cible des attaques de Voltaire. Selon certains contemporains, Voltaire et Diderot se rencontrèrent pendant les derniers mois du patriarcat à Paris. Cette rencontre aurait abouti à une querelle, dont le sujet aurait été Shakespeare. C'est un symbole presque trop parfait.

Cependant, la voie de l'avenir du théâtre français n'appartient pas davantage à Diderot qu'à Voltaire. La réception de Shakespeare ne sera pleinement accomplie en France que chez les roman-

39. D15950, à d'Argental, le 13 octobre 1769.

40. D18039, à d'Argental, le 24 novembre 1772.

41. De la littérature et des littérateurs, p. 115.

42. Cf. C. Pichois, « Prérromantiques, Rousseauistes et Shakespeariens (1770-1778) », *RLC* 33 (1959), pp. 354-55.

43. Cf. R. Desné, « Diderot et Shakespeare », *RLC* 41 (1967), p. 358.

tiques. Il ne faudrait donc pas juger l'attitude de Voltaire comme simplement sclérosée, tournée vers le passé. Ses opinions appartiennent à une époque de réforme, les Lumières, où les nouvelles formes littéraires percent parmi les genres traditionnels. Loin d'être une lutte futile, le combat de Voltaire, avec sa passion et ses ambiguïtés, abonde en richesses pour ceux qui veulent essayer de comprendre le XVIII^e siècle dans toute la densité de ses rapports.

Voltaire et la dignité de l'écrivain

Discours de M. Roland MORTIER

Dans la longue vie de Voltaire, il est un petit nombre de péripéties qui ont exercé une influence déterminante sur son caractère et sur sa pensée. La plus profonde, la plus décisive peut-être, est l'humiliation spectaculaire et brutale que lui fit subir, dans les derniers jours de janvier 1726, un personnage de fâcheuse notoriété, le chevalier de Rohan-Chabot, membre dégénéré d'une illustre famille. L'ascension rapide du fils du notaire Arouet, ce roturier que la littérature et le théâtre avaient hissé à l'avant-plan de l'actualité parisienne, et même européenne, irritait et scandalisait ce rejeton déconsidéré de la grande noblesse. René Pomeau, dans le tome premier de sa biographie de Voltaire — *D'Arouet à Voltaire*¹ — a fait toute la lumière sur cette triste et ignominieuse bastonnade et sur la manière dont elle fut ressentie dans les milieux privilégiés. Quoi de plus naturel que de faire rosser un poète, et quelle inconvenance de sa part que de vouloir se venger ou réclamer justice ! « Nous serions bien malheureux, disait l'évêque de Blois, si les poètes n'avaient point d'épaules ». Aussi est-ce Voltaire qui sera embastillé et qui devra négocier sa libération en s'engageant à passer en Angleterre. Si le choc fut terrible pour le jeune poète, l'humiliation fut plus terrible encore : aussi Voltaire ne l'a-t-il jamais évoquée, que ce soit dans son œuvre ou dans sa correspondance.

Au-delà de l'anecdote, et de son caractère révélateur quant à l'opinion publique et aux clivages sociaux au début du XVIII^e siècle, l'affaire de la bastonnade posait en des termes peu équivoques le problème du statut personnel de l'écrivain et de la reconnaissance de sa dignité. L'auteur *d'Oedipe* et de *La Henriade* avait cru que sa réputation littéraire le mettait sur un pied d'égalité avec les grands de ce monde, dont certains l'avaient accueilli et choyé. Il avait négligé, ou perdu de vue, le code qui régissait les comporte-

1. En 5 volumes, Voltaire Foundation, Oxford University, 1985-1994.

ments dans un système fondé sur la distinction du sang et des titres. Il avait cru, un peu vite, en entrant dans ce XVIII^e siècle que d'excellents esprits tenaient déjà pour éclairé, que le rôle de l'écrivain avait changé radicalement par rapport à ce qu'il avait été sous le règne de Louis XIV.

Revenons donc en arrière de quelques décennies pour examiner de plus près la valorisation de l'écrivain à l'époque qu'il est convenu d'appeler « le grand siècle ». S'il appartient à l'aristocratie, il tient la littérature pour un divertissement raffiné qui consacre son statut élitaire, ou parfois pour une revanche tardive sur une carrière politique manquée (tels Retz ou La Rochefoucauld). Publier et signer serait un peu déroger. En tirer gloire serait du dernier bourgeois. Madame de La Fayette ne signe pas ses œuvres et c'est à l'insu de Bussy-Rabutin que paraîtra l'*Histoire amoureuse des Gaules*, qui lui vaudra d'ailleurs l'exil. La notion de propriété littéraire n'a encore guère de sens : les maximes de La Rochefoucauld, tout comme *La Princesse de Clèves*, sortent de ces petits ateliers littéraires que sont alors les salons. Même au début du XVIII^e siècle, le président de Montesquieu préfère ne pas signer ses *Lettres persanes*. De toute manière, l'activité littéraire n'est pas considérée comme un métier et elle n'a guère, ou pas, d'incidences financières.

Lorsqu'il s'agit d'écrivains issus de ce que nous appellerions la classe moyenne, on constate que beaucoup d'entre eux doivent demander le patronage d'un Grand ou d'une dame de la haute société. Certains en dépendent pour assurer leur subsistance quotidienne : c'est le cas de La Fontaine. D'autres travaillent pour le ministère, ce qui leur assure en compensation une réelle liberté dans le domaine philosophique (La Mothe le Vayer écrit pour Richelieu et Naudé pour Mazarin). La Bruyère est au service des Condé et mange à la table du personnel. Le poète Sarrasin est le factotum du prince de Conti, qui l'aurait tué dans un mouvement de colère. Vraie ou fausse, l'anecdote est significative. Racine abandonne le théâtre public lorsqu'il est nommé historiographe du Roi. Dramaturges et poètes font assaut de flatteries pour s'attirer les bonnes grâces d'un mécène auquel ils adressent épîtres et dédicaces : les plus grands, comme Corneille, excellent dans cet art, et personne, à l'époque, ne s'en scandalise. Boileau atteint les limites de la flagornerie quand il adresse à Louis XIV, vainqueur de

Namur, cette prière : « Grand Roi, cesse de vaincre ou je cesse d'écrire ». Ce qui nous paraît aujourd'hui une lamentable servilité n'est que l'expression d'une dure réalité sociale où l'écrivain n'a aucun droit ni aucune possibilité de défense. Le pouvoir distribue pensions et gratifications selon une liste savamment dosée. Il contrôle aussi les élections à l'Académie, une des rares possibilités de promotion pour l'écrivain d'Ancien Régime. Dans la vie politique, l'écrivain n'a pas droit au chapitre : d'ailleurs, pour Malherbe, le poète n'est qu'un « regratteur de virgules » et il est moins utile à l'Etat que le joueur de quilles. Reste à l'écrivain frustré la possibilité de se venger par la plume de la morgue des Grands. La Bruyère les dépeint cruellement dans ses *Caractères* (chap. IX) : « Je leur cède leur bonne chère, leurs riches ameublements, leurs chiens, leurs chevaux, leurs singes, leurs nains, leurs fous et leurs flatteurs ; mais je leur envie le bonheur « d'avoir à leur service des gens qui les égalent par le cœur et par l'esprit, et qui les passent quelquefois ». Le familier des Condé, cette race hautaine et dure, sait de quoi il parle. Il lui arrive même, audace peu fréquente, de s'indigner de la condition matérielle faite à l'homme de lettres : au chapitre XII, *Des jugements*, il donne la parole à l'un d'eux, qui crie hautement ses frustrations :

« Qu'on ne me parle jamais d'encre, de papier, de plume, de style, d'imprimeur, d'imprimerie ; qu'on ne se hasarde plus de me dire : « Vous écrivez si bien, Antisthène ! continuez d'écrire ; ne verrons-nous point de vous un in-folio ? ». Je renonce à tout ce qui a été, qui est et qui sera livre. Bérylle tombe en syncope à la vue d'un chat, et moi à la vue d'un livre. Suis-je mieux nourri et plus lourdement vêtu, suis-je dans ma chambre à l'abri du nord, ai-je un lit de plumes après vingt ans entiers qu'on me débite dans la place ? J'ai un grand nom, dites-vous et beaucoup de gloire : dites que j'ai beaucoup de vent qui ne sert à rien. Ai-je un grain de ce métal qui procure toutes choses ?... on paye au tuilier sa tuile, et à l'ouvrier son temps et son ouvrage : paye-t-on à un auteur ce qu'il pense et ce qu'il écrit ? Se meuble-t-il, s'anoblit-il à force de penser et d'écrire juste ? Il faut que les hommes soient habillés, qu'ils soient rasés ; il faut que, retirés dans leurs maisons, ils aient une porte qui ferme bien : est-il nécessaire qu'ils soient instruits ? Folie, simplicité, imbécillité, continue Antisthène, de mettre l'enseigne d'auteur ou de philosophe ! Avoir, s'il se peut, un office lucratif, qui rende la vie aimable... écrire alors par jeu, par oisiveté, et comme Tityre siffle ou joue de la flûte ; cela ou rien ; j'écris à ces conditions, et je cède ainsi à la violence de ceux qui me prennent à la gorge et me disent : « Vous écrivez ».

Pour la première fois affleure ici l'idée que le travail littéraire est un travail comme un autre, plus exigeant même, et qui mérite une juste rétribution. En fait, les choses n'ont guère évolué au début du XVIII^e siècle, et Voltaire en fait la cruelle expérience. Aussi va-t-il s'insurger contre ce discrédit, revendiquer la noblesse de l'art d'écrire et l'importance de son œuvre, exiger enfin un statut correspondant à sa dignité. C'est ainsi que va s'affirmer progressivement l'aspiration à une promotion sociale qui fera de l'homme de lettres une force nouvelle dans le jeu complexe du pouvoir. Chassé honteusement de France, Voltaire découvre en Angleterre une condition plus favorable faite à l'écrivain : aussi va-t-il consacrer la vingtième de ses *Lettres philosophiques* (1727) aux « Seigneurs qui cultivent les lettres ». Quel contraste avec la France ! « En Angleterre communément on pense et les lettres y sont plus en honneur qu'ici. Cet avantage est une suite nécessaire de la forme de leur gouvernement ». Les Anglais n'ont-ils pas envoyé le poète Prior comme plénipotentiaire à Paris ? Ceci le conduit à consacrer sa 23^e *Lettre* « à la considération qu'on doit aux gens de lettres » : « tel est le respect que ce peuple a pour les talents qu'un homme de mérite y fait toujours fortune... Ce qui encourage le plus les gens de lettres en Angleterre, c'est la considération où ils sont : le portrait du premier ministre se trouve sur la cheminée de son cabinet, mais j'ai vu celui de M. Pope dans vingt maisons ».

Voltaire rêve d'atteindre un jour pareil prestige. En attendant, il lui paraît urgent de faire campagne pour une nouvelle définition de l'homme de lettres, préalable nécessaire à l'élévation de sa dignité. Cette promotion suppose évidemment l'abandon de certaines pratiques, comme la flatterie courtisane, le ton obséquieux des dédicaces ou l'emploi abusif de la satire personnelle. Il s'en expliquera plus tard à l'article *Flatterie* des *Questions sur l'Encyclopédie* : ni les Grecs, ni les Romains de la haute antiquité n'ont connu ces pratiques honteuses. Elles apparaissent sous les régimes autoritaires, à Rome sous Auguste, en France sous Louis XIV. Pratiques vaines d'ailleurs, puisque celui qui en est l'objet l'ignore le plus souvent ou ne s'en soucie pas et que d'autre part la surenchère en banalise la portée : « Ce n'est plus qu'un style. Personne ne peut plus être flatté quand ce que l'adulation a de plus outré est devenu ce qu'il y a de plus commun ».

De même, estime Voltaire, la dignité de l'écrivain ne l'autorise

plus à pratiquer l'injure, l'insulte ou l'insinuation à l'égard de ses confrères. Ainsi s'explique le paradoxe qui fait du plus brillant satirique du siècle un ennemi résolu et constant de la satire, qu'il qualifie de « poison de la littérature ». L'écrivain n'y recourra qu'en état de légitime défense et en dernière extrémité. Aussi peut-il écrire le 9 mars 1767 au marquis de Pezay : « Toute satire en attire une autre et fait naître souvent des inimitiés éternelles... Je ne connais aucune satire qui soit restée sans réponse... J'ai combattu hardiment dans cette arène, et je n'ai jamais été l'agresseur ». A ses yeux, la satire personnelle est une souillure qui « viole toutes les lois de bienséance et de l'honnêteté sociale ». Elle lui apparaît comme le legs dégradant d'un passé de honte, de misère et de sujétion. Il rêve d'une déontologie qui grandirait l'écrivain, qui garantirait sa dignité en lui donnant le crédit dont le prive sa subordination économique et sociale. A l'auteur à gages, à l'écrivain amuseur, au scribe soudoyé devra se substituer l'écrivain penseur, le philosophe indépendant qui sera en quelque sorte la conscience de son temps, le porte-parole de la pensée critique et de l'esprit public. L'auteur parasite, le mercenaire avilit son métier et dégrade ses confrères ; il n'est qu'un misérable « barbouilleur de papier » qui donne au monde « un spectacle déshonorant pour l'humanité » (à Marmontel, le 15 juin 1749). Dès 1739, dans son *Mémoire sur la satire*, il définit l'homme de lettres comme celui qui fait profession, non seulement de cultiver sa raison, mais de « vouloir éclairer celle des autres ». En somme, il accorde déjà idéalement à l'écrivain-philosophe ce rôle de guide, de modèle, d'inspirateur, de porteur de lumière que les romantiques, avec Hugo, attribueront au poète.

On ne s'étonnera donc pas de le voir consacrer plus tard aux *Gens de Lettes* une importante notice des *Questions sur l'Encyclopédie*, c'est-à-dire de la version finale de son grand *Dictionnaire philosophique*. Il présente l'homme de lettres comme un type nouveau d'écrivain et de penseur, les deux aspects étant étroitement liés dans son esprit. Il doit savoir plusieurs langues et dominer plusieurs domaines, avoir des clartés en histoire, en géométrie, en philosophie, en éloquence et en poésie : « on ne donne point ce nom à un homme qui, avec peu de connaissances, ne cultive qu'un seul genre ». L'homme de lettres moderne ne sera donc pas un spécialiste. Son ouverture sera largement encyclopédique, tout en évitant l'excès d'érudition. La vieille critique grammaticale a fait son

temps : « l'esprit philosophique lui a succédé ; c'est cet esprit philosophique qui semble constituer le caractère des gens de lettres, et quand il se joint au bon goût, il forme un littérateur accompli ». Ce portrait du littérateur accompli ne serait-il pas celui de Voltaire lui-même ?

Quoi qu'il en soit, l'importance et la nouveauté de cette définition ne sauraient être assez soulignées. Elle identifie en fait l'homme de lettres avec le philosophe tel qu'il est présenté dans l'article du même nom dans l'*Encyclopédie*. Amateurisme, dilettantisme, inculture en sont exclus de manière formelle. L'homme de lettres sera un être accompli, doué d'un esprit critique aigu, fondé sur une large formation et une vision du monde personnelle. Cette promotion intellectuelle se répercutera sur sa position sociale ; parlant des écrivains modernes, Voltaire déclare : « ils sont fort supérieurs à ceux des siècles précédents. Ils furent écartés de la société... ils en ont fait depuis une partie devenue nécessaire ». Et il ajoute, songeant à ses camarades de combat comme Diderot ou Helvétius : « Cette raison approfondie et épurée que plusieurs ont répandue dans leurs conversations a contribué beaucoup à instruire et à polir la nation... elle a détruit tous les préjugés dont la société était infectée : prédictions des astrologues, divination des magiciens, sortilèges de toute sorte, faux prestiges, faux merveilleux, usages superstitieux... par là, ils ont en effet servi l'État. On est quelquefois étonné que ce qui bouleversait autrefois le monde ne le trouble plus aujourd'hui : c'est aux véritables gens de lettres qu'on en est redevable ».

Le texte de Voltaire est capital pour l'intelligence d'un phénomène qui se déroule en France après 1750. L'homme de lettres y connaît un prestige jusque-là inconnu. Il se définit moins en termes d'art ou d'élégance qu'en termes d'efficacité idéologique. Il est le guide qui éclaire les hommes et qui met son influence au service de la nation. Il se hisse au niveau des dirigeants de cet Etat par l'action civilisatrice qu'il exerce. Son objectif est moins de plaire ou de briller que de changer la mentalité de ses contemporains ou, pour reprendre les termes de l'article *Encyclopédie* du grand dictionnaire, de « changer la commune façon de penser ». Il devient une figure majeure dans la société nouvelle.

Tel est bien le statut auquel Voltaire lui-même va accéder, à la fois par son œuvre littéraire et par ses grandes campagnes d'opi-

nion dans les affaires retentissantes où il prend la défense des victimes de l'obscurantisme et d'une justice archaïque, tels que Calas, Sirven, La Barre et les serfs du mont Jura. Pour beaucoup de ses contemporains, Voltaire sera à la fois un poète admiré, un grand tragique, un conteur éblouissant, un philosophe militant, mais aussi et surtout une figure emblématique de défenseur des causes perdues, de protecteur des opprimés, le sage ou le patriarche de Ferney. Certes, son caractère n'est pas toujours à la hauteur de ses ambitions : il a ses faiblesses, ses haines, ses colères, ses mesquineries parfois, mais tout s'efface devant la grandeur et le courage du rôle qu'il a décidé d'assumer.

Si grande est sa réputation d'artiste et de penseur que des rois et des princes se disputent sa faveur. Certains y cherchent un effet de prestige, d'autres un argument de propagande, mais tous sont des admirateurs inconditionnels qui reconnaissent la puissance de son génie, et qui s'inclinent devant la force de la plume, c'est-à-dire de l'intelligence. L'exemple le plus frappant est sans conteste celui de Frédéric II, dont la longue et parfois tumultueuse relation avec Voltaire a été parfaitement étudiée dans l'ouvrage récent de Christiane Mervaud². Frédéric n'est encore qu'un prince royal fort méprisé par son père, le Roi-Sergent, lorsqu'il adresse à Voltaire, le 8 août 1736, la première lettre d'un échange épistolaire qui en comptera finalement près de 500. Le ton en est d'une surprenante humilité devant un écrivain qui « fait honneur à notre siècle et l'esprit humain ». Certes, ce climat ne restera pas longtemps au beau fixe, mais ni l'un ni l'autre ne cesseront de se sentir des êtres supérieurs que l'intelligence rapproche. Aux pires moments de leurs relations, Frédéric gardera le sentiment d'avoir affaire à l'homme le plus remarquable de l'Europe intellectuelle de son temps. Quelques exemples suffiront à en donner le ton :

— *Vous êtes comme l'éléphant blanc pour lequel le roi de Perse et l'empereur du Mogol se font la guerre (4.9.1749).*

— *Vous voilà à Ferney, entre votre nièce et des occupations que vous aimez, respecté comme le dieu des beaux-arts... je vous vois monter l'Olympe, soutenu par les génies de Lucrèce, de Sophocle, de Virgile et*

2. *Voltaire et Frédéric II : une dramaturgie des lumières, 1736-1778*. Dans *Studies ou Voltaire and the 18th century*, n° 234, Oxford, Voltaire Foundation, 1985, 617 p.

de Locke, placé entre Newton et Epicure sur un nuage brillant de clarté (25.11.1766).

— Conservez-vous toujours pour éclairer encore dans vos vieux jours la fin de ce siècle qui se glorifie de vous posséder et qui sait connaître le prix de ce trésor. (16.9.1770).

— Aucun auteur n'a jamais eu un goût aussi perfectionné que ce grand homme. La profane Grèce en aurait fait un dieu ; on lui aurait érigé un temple. Nous ne lui érigeons qu'une statue... (26.9.1770).

—... lui seul est l'Atlas qui soutient par ses forces cet édifice ruineux (l'Europe). Son tombeau sera celui du bon goût et des lettres. Vivez donc, vivez, et rajeunissez s'il est possible. (29.1.1771).

— Avec vous finit le siècle de Louis XIV. De cette époque si féconde en grands hommes, vous êtes le dernier qui nous reste. (28.2.1767).

— Voltaire est « le dieu du goût » (12.1.1772), « le phénix de la France » (1.11.1772).

Heureusement pour lui, et pour nous, Voltaire était assez subtil pour ne pas prendre à la lettre ces compliments hyperboliques. Dans ses *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire* on peut lire cette remarque sarcastique concernant Frédéric : « Il me traitait d'homme divin, je le traitais de Salomon. Les épithètes ne nous coûtaient rien ».

Elles ont cependant accrédité une prétendue royauté intellectuelle de Voltaire sur le XVIII^e siècle qui doit beaucoup au livre brillant, mais superficiel, du journaliste et critique Arsène Houssaye, *Le roi Voltaire*, publié en 1858. Livre curieux, qui exalte la personnalité et le rôle de Voltaire tout en condamnant son œuvre, dont il n'est d'ailleurs presque jamais question. Houssaye se contente d'une formule lapidaire : « Voltaire est un arbre dont les fruits ne sont pas bons ». Parler, comme il le fait, de « sa cour, ses ministres, son peuple, ses conquêtes », n'a guère de sens. Ce qui compte, c'est qu'à une époque où il était de bon ton de détester Voltaire — rappelons-nous le fameux, et ridicule, discours de Rolla, porte-parole de Musset : « Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire voltige-t-il toujours sur tes os décharnés ? » — Houssaye a su discerner dans Voltaire « un homme qui a fondé la royauté de l'esprit humain ».

Royauté toute spirituelle, comme Voltaire et Diderot l'ont vite compris quand ils ont cru, un moment, que l'heure était venue, pour les écrivains-philosophes, d'éclairer les rois et les princes. « On s'est joué de nous », s'écriera, au moment du partage de la

Pologne, celui qui avait investi sa confiance dans ses prétendus admirateurs, Frédéric de Prusse et Catherine de Russie. Royauté illusoire aussi du côté des innombrables folliculaires et gazetiers à scandale qui vont se multiplier à la veille de la Révolution et dont le Neveu de Rameau était l'impure et fascinante préfiguration. Heureusement, le patriarche de Ferney aura de nombreux héritiers spirituels vraiment dignes de lui et de son message. C'est l'un d'entre eux, qui sera d'ailleurs son premier éditeur posthume, c'est-à-dire Beaumarchais, qui réalisera un de ses rêves en créant la Société des auteurs dramatiques en faisant admettre, non sans peine, la notion du droit d'auteur. Au-delà de ces considérations temporelles, ce qui compte essentiellement, et qui est l'honneur de Voltaire, mais également de Diderot, de d'Alembert et de quelques autres, ce sera d'avoir créé et accrédité la figure du « grand intellectuel », prestigieux et intouchable, dépourvu de pouvoir officiel, mais chargé d'autorité morale, ce phénomène spécifique de la littérature et de la culture françaises.

A ce seul titre, s'ajoutant à beaucoup d'autres, de nature artistique, intellectuelle et littéraire, Voltaire mérite, en cette année du tricentenaire, notre admiration, notre reconnaissance et la fidélité de notre souvenir.

SÉANCE MENSUELLE DU 11 SEPTEMBRE 1993

À propos de la féminisation

Le 9 juin 1993, le Conseil de la Communauté française de Belgique votait un décret portant féminisation des noms de métiers, fonctions, grades et titres. Le 5 juillet, l'Académie royale de langue et de littérature françaises faisait part au Conseil supérieur de la langue, de son étonnement de ne pas avoir été consultée sur le principe de ce décret, alors que ses statuts précisent qu'elle « se consacre à l'étude, à la pratique et à la promotion de la langue et de la littérature françaises » et « qu'elle donne son avis dans les domaines de son ressort ». Le 11 septembre, elle consacrait sa séance de rentrée à ce sujet et entendait les exposés de deux membres de sa section de philologie, MM. André GOOSSE et Marc WILMET.

Exposé de M. André GOOSSE

Chères consœurs, chers confrères,

Mon vocatif a une justification particulière, puisqu'il s'agit, chères consœurs, de vous et que votre opinion ou votre sentiment ont plus de poids que ceux de vos confrères. J'ajouterai que l'Académie française a introduit ce féminin dans la neuvième édition de son dictionnaire, qui est en cours de publication. La définition : « Titre utilisé par les membres d'une profession libérale pour désigner une femme exerçant la même profession ou pour s'adresser à elle », appelle un commentaire. La formule *profession libérale* implique-t-elle que, dans son autre signification, « Celui qui fait

partie d'un corps, d'une société religieuse, artistique, littéraire... », *confrère* n'aurait pas de féminin ? Notre débat est ainsi amorcé. En tout cas, cette rédaction escamote l'emploi premier, non disparu : entre religieuses.

J'ai déjà eu le plaisir, il y a plus de quinze ans (le 10 décembre 1977), de faire ici même une communication sur *Le genre et le sexe*. J'y insistais sur le fait que le genre est une catégorie grammaticale, et le sexe une réalité anatomique et physiologique. Le sexe n'intervient pas pour les adjectifs et pour les déterminants, qui ont un genre par un accord grammatical contraignant. Quant aux noms, moins d'un sur dix a un genre qui a un rapport avec des réalités sexuelles. Je faisais remarquer que la culotte, symbole de l'autorité maritale, la moustache et la barbe, symboles de la virilité, sont des noms féminins. Seuls la majorité des noms désignant des êtres humains (ou assimilés : *dieu/déesse*) et quelques noms d'animaux ont un genre ou une variation en genre selon le sexe de l'être désigné.

Il est bon de rappeler ici une constatation banale : l'évolution de la société se traduit dans le langage. Tout le monde sait, par exemple, que la fin de l'Ancien Régime a eu pour corollaires la désuétude et l'apparition de nombreux mots ou sens. L'accession des femmes à des rôles jusqu'alors réservés aux hommes ne pouvait manquer de se répercuter sur le vocabulaire. Déjà, il y a plus de cinquante ans, le dictionnaire de l'Académie française, qui n'a pas l'habitude de se précipiter sur les nouveautés, enregistrait plusieurs dizaines de féminins nouveaux (y compris *doctoresse*). Étaient-ils *fautifs* avant cette date ? Dans ma jeunesse, les curés commençaient leurs sermons par « Mes bien chers frères » ; maintenant, ils *débutent* leurs *homélie*s par « Chers frères, chères sœurs ». Tout cela sans l'intervention directe du féminisme.

Le féminisme militant veut agir sur l'usage et éliminer toute trace, vraie ou supposée, de la domination des hommes.

Il a été particulièrement actif et efficace au Québec. J'ajouterai hélas ! pour plusieurs raisons, sur lesquelles j'aurai l'occasion de revenir : désinvolture à l'égard des règles morphologiques existantes ; procédés graphiques rendant les textes imprononçables ; atteintes à l'unité de la langue française dans un domaine où les variations régionales ne se justifient pas.

La France est venue ensuite, mais, comme il arrive souvent, les

discussions ont été infinies, les passions se sont donné libre cours, et les documents officiels n'ont eu à peu près aucune suite. À la dernière réunion du Conseil supérieur de la langue française, à Paris, les sept intervenants se sont adressés à M^{me} Tasca, ministre de la Francophonie, en l'appelant « Madame le Ministre », y compris M^{me} Gendreau-Massaloux, à qui le ministre a rendu la pareille en l'appelant « Madame le Recteur » (un autre intervenant ayant fait de même).

La Suisse présente un cas particulier, puisque divers pouvoirs sont assumés par les cantons. C'est, me dit-on, le canton de Genève qui a pris l'initiative, et aussi hardiment que les Québécois.

La Belgique ne pouvait rester passive. La Commission communautaire française du Conseil de la Région de Bruxelles s'en est préoccupée d'abord. Heureusement, c'est à un organisme concernant l'ensemble des francophones de Belgique qu'a été confiée ensuite la tâche d'élaborer les règles : le Conseil supérieur de la langue française de la Communauté française de Belgique. Je dis heureusement, parce qu'il n'est pas souhaitable de chercher à introduire sur ce point un usage différent à Bruxelles et à Namur, et aussi parce que la commission que le Conseil a chargée de préparer le texte a fait preuve d'une saine modération. Notre ami Marc Wilmet y représentait d'ailleurs dignement la linguistique masculine.

Cette modération se manifeste à la fois dans ce qui est recommandé et dans ce qui ne l'est pas (sur ce deuxième point, j'aurais été parfois plus catégorique).

Du point de vue morphologique, il est tout à fait sain :

- 1) de conserver les formes existantes, « même s'ils s'écartent des règles générales » ;
- 2) pour les féminins « nouveaux », d'appliquer ces règles générales : addition d'un *e* après une voyelle prononcée et après certaines consonnes ; alternance graphique et phonétique des suffixes *-ien/-ienne*, *-ier/-ière*, *-eur/-euse*, *-teur/trice*, etc. ;
- 3) de marquer le genre dans des articles et autres déterminants, dans les épithètes, etc. pour les noms terminés par *-e* et pour tous ceux auxquels des raisons diverses empêchent de donner une forme féminine.

Le tertio, apparemment plus hardi que les deux points précédents, correspond pourtant à une tendance générale, non discutée dans beaucoup de cas : *une soprano*, *une snob*, *une enfant*, *une pied-*

noir, une Ouolof, etc., mieux attestée dans l'oral familial que dans l'écrit soigné pour d'autres cas. J'ai relevé pourtant divers exemples comme :

J'ai vu M^{me} J. Rioli une écrivain (Barrès, *Mes cahiers*, t. I, p. 145). Ce nom d'Élodie, la possesseur ne l'avouait pas (R. Rolland, *L'âme enchantée*. Le Livre de poche, t. II, p. 267). Je n'aime ni cette avocate, ni cette grand-couturier (Colette, *La seconde*, Collection pourpre, p. 95). En face de moi, une sous-chef de bureau (Troyat, *Un si long chemin*, p. 71). Pour la première fois sur une couverture de roman, le nom de Régine Deforges s'élève du bas jusqu'en haut. Premier roman, donc, d'une éditeur : pour elle, le masculin serait particulièrement absurde (Y. Florenne, dans le *Monde*, 3 juin 1977). L'auteur plutôt intemporelle du *Rempart des Béguines* (Poirot-Delpech, *ibidem*, 3 juin 1983). L'auto-biographie d'une jeune professeur allemande, Maren Sell (J. Piatier, *ibidem*, 1^{er} sept. 1978). Ancienne courrier à motocyclette des maquis (R. Vailland, *Écrits intimes*, p. 642). La professeur de mathématiques fut courtoise, sèche et rapide (J. Laurent, *Les dimanches de M^{lle} Beaunon*, p. 155). Un clerc de notaire et une future professeur de lettres pourquoi pas [un mariage] ? (A. Dhôtel. *Je ne suis pas d'ici*, p. 31.)

En revanche, le document signale dans une note sans les juger les formes en *-eure* si prisées au Québec et, paraît-il, à Genève. On y va d'ailleurs plus loin que ne l'indique l'exemple de *professeure* : non seulement des noms en *-eur* dépourvus de féminin en reçoivent un de cette façon, mais, d'une part, on applique le procédé à des finales pour lesquelles il n'y a jamais eu de formes féminines avec addition de *e*, comme *cheffe* (comparez *veuf/veuve*), et, d'autre part, des mots en *-eur* qui avaient déjà un féminin dans l'usage en reçoivent un nouveau par addition de *e* : j'ai participé à une émission de télévision à Montréal, invité par une dame qui se disait *producteure* ; on lit aussi *docteure, institutrice, chroniqueure*, etc. Sur ce point, je ne parviens pas à comprendre la motivation des femmes. Elles souhaitent que leur sexe apparaisse dans la désignation et elles rejettent les formes qui réalisent déjà ce souhait (qu'on ne prétende pas qu'*institutrice* est péjoratif) au profit de formes dont le caractère féminin n'est audible qu'à condition de violer une règle de la phonétique française : on prononce *docteure* en faisant sonner le *e* muet.

Mon opinion personnelle est celle-ci : exploitons les possibilités réelles de la langue pour former des féminins quand le besoin s'en fait sentir.

Quand le besoin s'en fait sentir : c'est un autre problème. Le sexe des individus doit-il être présent partout ? Il me semble que, aussi bien pour les animaux que pour les êtres humains, il y a des situations où cela est parfaitement inutile : « J'aime les *chats* », « J'aime les *peintres naïfs* », « *Le chien est le meilleur ami de l'homme* », « *L'homme* n'est qu'un roseau... », « La ville de Montréal compte X millions d'*habitants* », « Les enfants sont les *héritiers naturels* de leurs *parents* », « Être *étudiant* n'est pas une sinécure », « Les *médecins* sont nécessaires », etc. etc. Quelle dépense inutile ce serait de dire : « *Le chien et la chienne sont le meilleur ami et la meilleure amie de l'homme et de la femme* » ! Je caricature ? Pas tellement. Ma *Nouvelle grammaire française* a été examinée par une commission québécoise. Celle-ci me fait l'honneur de constater l'absence de tout sexisme *qualitatif*, mais elle critique un sexisme *quantitatif* : on a compté, dans les exemples, ceux dont le sujet est *il* ou un nom ou prénom masculins (en incluant les citations, comme si Simone de Beauvoir parlant de Sartre faisait du sexisme !) ; en outre, on a entouré d'une ellipse de désapprobation les premiers mots de l'ouvrage : « L'homme communique avec ses semblables au moyen de gestes, de bruits, de dessins ou d'autres symboles. » Imaginez de refaire selon ces principes le Code civil, les ouvrages de géographie ou de médecine, les textes juridiques concernant les professions reconnues, etc. Un linguistique québécois, Jacques Leclerc, doit, pour prévenir l'accusation infamante de sexisme, mettre cette note à la deuxième page de son livre *Langue et société* : « Pour ne pas alourdir le texte du présent ouvrage, nous avons utilisé la forme masculine, qui désigne aussi bien les hommes que les femmes. »

Les Québécois concilient les exigences du féminisme et une certaine économie par des astuces graphiques, comme la parenthèse : « les étudiant(e)s », ou le trait d'union : « les étudiant-e-s », ou la barre oblique : « l'étudiant/e ». Cela est illisible à haute voix et méconnaît donc une fonction essentielle du langage.

Il paraît que les féministes de stricte observance voudraient corriger aussi la syntaxe et principalement la règle selon laquelle le masculin l'emporte sur le féminin (formulation irritante si on la transpose en dehors de la grammaire) : « Trois hommes et deux femmes sont *morts* », mais « Trois femmes et deux hommes sont *mortes* », — alors que la règle n'a aucun rapport avec le sexe, puis-

qu'elle concerne tout autant une phrase où le sujet réunit des raisins et des prunes. Faudra-t-il compter les raisins et les prunes ?

Le masculin, parfois genre du mâle, est aussi le genre indifférencié, le genre asexué et même parfois l'héritier du neutre latin : « Rien ne s'est *produit* », « Mentir est *affreux* ». Est-ce là un titre de gloire pour les hommes et d'infamie pour les femmes ?

*
* * *

J'ai pour finir deux causes à plaider encore.

La première est celle de la liberté. Qu'Irène Pétry souhaite être appelée « Madame le Président » et Antoinette Spaak « Madame la Présidente », cela me semble également légitime et respectable.

D'une part, je supplie mes auditeurs de ne pas considérer la langue comme définitivement figée, de ne pas ériger leurs préférences personnelles, en soi tout à fait légitimes, en norme à imposer à autrui, de ne pas traduire leur sentiment devant la nouveauté, qui n'est que l'inaccoutumance, en termes méprisants empruntés à l'esthétique : C'est affreux, ridicule, etc.

D'autre part, je souhaite que les féministes ne transforment pas en obligation morale le besoin qu'elles ressentent. Toutes les femmes le partagent-elles ? Je rappelle ce que j'ai dit tout à l'heure de la dernière réunion du Conseil supérieur de la langue française à Paris. Cette réaction n'est pas isolée. Je crois savoir qu'elle est aussi celle du recteur actuel de l'Université libre de Bruxelles, d'un des vice-recteurs de l'Université catholique de Louvain, d'un des directeurs de la *Revue générale*, du directeur des Presses universitaires de Nancy (pour prendre des exemples observés récemment) et de bien d'autres. L'opinion selon laquelle l'égalité des sexes est mieux assurée par un nom unique ne me semble pas plus indéfendable que l'opinion contraire. Revient-il au pouvoir politique d'imposer l'avis des unes (ou des uns) contre l'avis des autres (ou des autres) ? La démocratie n'est-elle pas quasi synonyme de liberté ?

Dernier point. Français, Québécois, Belges francophones, Suisses romands, etc., nous sommes tous copropriétaires du français. Ou bien Parisiens, Genevois, Bruxellois, etc. Ou bien encore Charles, André, Georges ou Marc... ou bien encore Charlotte, Andrée, Georgette ou Marceline... C'est un bien indivis. Il me paraît anor-

mal, fâcheux, nuisible que, sur des faits qui concernent la francophonie entière (je ne parle pas des institutions de la Suisse ou du Canada, ni des plantes qui poussent en Amérique du Nord ou dans les Alpes), des règles différentes soient établies au Québec et en France, *a fortiori* dans le canton de Genève ou dans la région de Bruxelles.

Je propose donc que des représentants de l'ensemble de la francophonie aient l'occasion de prendre une position commune sur ces questions. Quel meilleur lieu de rencontre que le Conseil international de la langue française, puisqu'il rassemble déjà de tels représentants ? Il devrait organiser une réunion générale à ce sujet. Je puis dire que j'ai déjà l'accord d'un certain nombre de participants possibles.

Exposé de M. Marc WILMET

Le latin comportait trois *genres* grammaticaux : le masculin, le féminin et le neutre. Le français n'a retenu que les deux premiers, confinant le neutre dans les « nominaux » *tout, rien, (quelque) chose, ce, quoi*. Au cours des siècles, plusieurs noms basculent du masculin vers le féminin (*affaire, armoire, erreur, épée, image...*), du féminin vers le masculin (*duché, jour, honneur, poison...*), certains après avoir longtemps hésité entre le masculin et le féminin (*âge, blâme, doute, empire, triomphe...*).

Genre et sexe

Les noms des êtres humains et des animaux ou, en un mot, les *animés* créent une interférence du genre grammatical (opposition du masculin et du féminin) avec le *sexe* (mâle ou femelle), le plus souvent en concordance (*un homme, une femme, un sanglier, une laie...*), quelquefois en discordance (*une estafette, une vigie, un souillon, un tendron...*).

Pour les *inanimés*, l'alternance de genre est exceptionnelle (on cite les machines agricoles : *batteur/batteuse, trayeur/trayeuse, épandeur/épandeuse, ébardeur/ébardeuse...*). La dévolution d'un

sexe aux objets relève par ailleurs d'une attitude anthropomorphique : *monsieur le soleil et madame la lune...* Aussi bien le genre des noms de pays prend-il une valeur symbolique : voir par exemple la statufication de la République française sous les traits de « Marianne » et l'hommage de Georges Pompidou à son prédécesseur : « le général de Gaulle est mort, la France est *veuve* » (impensable d'avoir « l'empereur Hiro-Hito est mort, le Japon est *veuf* »).

Animaux et humains

Les noms d'animaux abondent en masculins et en féminins arbitraires : *un moustique, un ver, un hérisson, un rhinocéros...* vs *une araignée, une souris, une truite, une girafe...* Notre langue spécifie le sexe des « frères inférieurs » à condition qu'il revête un intérêt affectif (*chat et chatte, chien et chienne...*) ou économique (les mâles reproducteurs *taureau* ou *bélier*, les mâles non reproducteurs *bœuf* ou *mouton*, les femelles *vache* ou *brebis...*), même gastronomique (le gibier...). On s'attendrait donc à plus forte raison que l'appartenance sexuelle des humains soit notifiée, lexicalement (*homme/femme...*), morphologiquement (*hôte/hôtesse*) ou syntaxiquement (*un* ou *une élève/camarade/artiste...*).

Il n'en va pas toujours ainsi.

Titres, professions et fonctions

La féminisation des noms de titres, professions et fonctions longtemps réservés aux mâles (*docteur, maire, recteur, plombier, évêque...*) suscite des désaccords de nature plus culturelle que linguistique.

Une discussion à ce sujet pourrait emprunter les étapes suivantes.

1) Le genre masculin s'accommode de l'épicène : la déclaration des droits de l'*homme* concerne indistinctement les citoyens et les citoyennes, et l'appel à élire un *président* n'exclut jamais une candidature féminine (tandis que *présidente* écarterait un candidat masculin).

2) Convient-il alors de signifier le sexe des personnes détenant le titre *t* ou exerçant la profession *p*, la fonction *f*? L'usage sécu-

laire a répondu : *baron/baronne, fermier/fermière, prêtre/prêtresse, chanteur/chanteuse...* En stoppant le processus ou en le limitant aux charges moins prestigieuses (si par exemple *directrice* = « d'école », non « de ministère »), on perpétue *de facto* le sentiment d'un monopole viril, les femmes n'accédant au niveau requis que par mariage (*ambassadrice, présidente, générale* désignant une « épouse d'ambassadeur/de président/de général »).

Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*, coll. de la Pléiade, II, p. 23-24).

« Mais on peut bien dire que c'est un vrai feignant que cet Antoine, et son "Antoinette" ne vaut pas mieux que lui », ajoutait Françoise qui, pour trouver au nom d'Antoine un féminin qui désignât la femme du maître d'hôtel, avait sans doute dans sa création grammaticale un inconscient ressouvenir de chanoine et de chanoinesse. Elle ne parlait pas mal en cela. Il existe encore près de Notre-Dame une rue appelée rue Chanoinesse, nom qui lui avait été donné (parce qu'elle n'était habitée que par des chanoines) par ces Français de jadis, dont Françoise était, en réalité, la contemporaine. On avait d'ailleurs, immédiatement après, un nouvel exemple de cette manière de former les féminins, car Françoise ajoutait : « Mais sûr et certain que c'est à la Duchesse qu'est le château de Guermantes. Et c'est elle dans le pays qu'est Madame la maîtresse. »

3) La décision psycho-socio-politique arrêtée — le Québec, la France, la Suisse romande ayant en la circonstance, et dans l'ordre, précédé la Belgique française —, on conserve le choix des moyens grammaticaux :

a) addition d'un *-e* respectant la norme : *député/députée, apprenti/apprentie, commis/commise, plombier/plombière, contractuel/contractuelle, chirurgien/chirurgienne, maçon/maçonne...* ou bousculant les habitudes (cf. ci-dessous, c) : *écrivain/écrivaine, professeur/professeure, docteur/docteure...*

b) addition d'un *-e* avec modification suffixale :

— *chercheur/chercheuse, vendeur/vendeuse...* (noms terminés en *-eur* ayant un répondant verbal *chercher/vendre...*, mais la distance sémantique du verbe *procurer* et du nom *procureur* amène le doute : *procureuse, procuratrice* ?)...

— *enquêteur/enquêtrice, acheteur/acheteuse* (noms terminés en *-teur* avec verbe correspondant *enquêter* ou *acheter*), mais *éditrice, exécutrice, inspectrice* et *inventrice* (doublet d'*inventeuse*)... en dépit de verbes correspondants *éditer, exécuter, inspecter* ou *inven-*

ter..., comme *aviatrice*, *rectrice*, *administratrice*... (noms dépourvus de correspondant verbal * *aviater*, * *recter*..., ou pourvus d'un correspondant verbal non terminé en *-ter* : * *administrater*...).

— éventuellement, le vieilli *docteur/doctoresse*...

c) vocable masculin inchangé et déterminant féminin (seule solution en cas de terminaison vocalique *-e*, *-a*, *-o* : *une ministre*, *une impresario*, *une para*..., sauf *mairesse*, évitant l'homophone *mère* ; option pour *une écrivain*, *la professeur*, *la chef* — préférés en Europe à *écrivaine*, *professeure* et *cheffe* ou au mal perçu *chef-fesse* —, *une procureur* — refusant d'arbitrer *procureuse/procuratrice* et *procureure* —, *une matelot/marin/médecin* — ? (*matelote*, ? *marine*, ? *médecine* prêteraient à confusion), *une mannequin* (? *mannequine* ne semble usité que par plaisanterie),... avec l'ultime ressource, au pluriel, d'un renfort nominal : par exemple *les écrivains femmes* ou *des femmes mannequins*.

4) Après cela, libre aux hommes de masculiniser en manière de réciprocité ou de représailles les féminins d'occupations épisodiques traditionnellement garçonnières : *un estafette*, *un sentinelle*, *un ordonnance*, *un vigie*, *un vedette*..., et pourquoi pas, au rebours, *un putain* (sur le modèle de *un prostitué*), en attendant que les progrès de la génétique permettent *un nourrice*...

En guise de conclusion

Puisque le langage privé des individus n'a que faire d'un décret, « féminisateurs ou pas, restons courtois ». Le signataire appartient à une Université où le recteur et le directeur des éditions sont des femmes. Il lui arrive de s'adresser épistolièrement au secrétaire général du F.N.R.S., femme elle aussi. Si mes interlocutrices répugnaient d'aventure à *rectrice*, *directrice*, *secrétaire générale*, je me plie à ce souhait, quitte à leur communiquer l'avis déjà ancien de deux linguistes pourtant réputés « de droite », Jacques Damourette et Édouard Pichon, qui écrivaient en 1927 (*Essai de grammaire de la langue française*, I, p. 277) :

La facilité avec laquelle le français (...) sait former des féminins différenciés devrait vraiment détourner les femmes adoptant des professions jusqu'à ces derniers temps exclusivement masculines de ridiculiser leurs efforts méritoires par des dénominations masculines écœurantes et grotesques, aussi attentatoires au génie de la langue qu'aux instincts les

plus élémentaires de l'humanité. N'y en a-t-il pas qui s'intitulent sur leurs cartes de visite : « *Maître Gisèle Martin, avocat* », et d'autres qui se font adresser leur correspondance au nom de *Mademoiselle le Docteur Louise Renaudier* ? Le bon sens populaire a jusqu'ici résisté à cette extraordinaire entreprise ; on dit couramment *une avocate, une doctoresse*, mais il est à craindre que la ténacité des intéressées n'emporte le morceau, et que cet usage ne finisse par s'introniser dans la langue française. Une plus juste conception de leur véritable place et de leurs légitimes aspirations, en même temps que le respect de leur langue maternelle, devrait au contraire leur conseiller de renoncer au préjugé bizarre en vertu duquel beaucoup d'entre elles croient recevoir une marque de mépris quand on leur donne un titre à forme féminine. À moins que leur féminisme ne soit une conception contre nature et la négation non de l'inégalité mais de la différence des sexes, cette prétention barbare va contre leur but même. Ne se rendent-elles pas compte que, bien au contraire, au point de vue social même, elles ne font, en laissant obstinément à leur titre sa forme masculine auprès de leur nom féminin et de leur appellation féminine de *Madame* ou de *Mademoiselle*, que se proclamer elles-mêmes des monstruosités, et que, dans une société où il deviendra normal de les voir exercer des métiers d'avocat, de médecin, d'écrivain, il sera naturel qu'il y ait pour les femmes se livrant à ces métiers des dénominations féminines comme il y en a pour les *brodeuses* ou les *cigarières* ?

Voltaire et la réforme de la législation criminelle

Communication de M. Raymond Trousson
à la séance mensuelle du 9 octobre 1993

De 1762 à 1766, les affaires Calas, Sirven, La Barre ont bouleversé Voltaire¹. Ces cas tragiques l'ont amené à réfléchir non seulement sur les méfaits de l'intolérance, mais aussi sur l'absurdité et l'injustice des procédures légales, sur la nécessité et l'urgence d'un code pénal profondément réformé, uniforme, où la loi, et non l'arbitraire du juge, préciserait la nature et la gravité des délits en même temps que le degré des mesures répressives. On comprendra mieux l'importance décisive de son intervention en rappelant brièvement les conditions de l'exercice de la justice au XVIII^e siècle.

Les bases juridiques sont alors posées par l'Ordonnance de 1670, établie sous Colbert, qui reprenait celle de 1539, laquelle avait tant bien que mal codifié les procédures coutumières et rigoureuses de la fin du Moyen Age. Le droit pénal repose sur un double principe, celui de l'entière responsabilité du criminel qui agit en toute liberté de conscience, et celui de la délégation par Dieu du droit de punir les dérogations à la loi, non seulement civile mais religieuse, ce qui revenait à instituer un droit étroitement lié à la conception d'une monarchie absolue et de droit divin. Il s'appuie donc sur le principe théologico-moral d'une justice réparatrice, selon laquelle récompense et peine sont les conséquences inséparables du bien et du mal. En vertu de ces principes, l'Ordonnance

1. On trouvera une version plus développée de ce texte dans *Voltaire et les droits de l'homme. Textes sur la justice et la tolérance*. Présentés et annotés par R. Trousson, Bruxelles, Espaces de Liberté, 1994.

procédait à une ample classification des crimes et des châtimens appropriés.

Puisque la religion d'État dispose de la protection des lois, les crimes de lèse-majesté devine viennent logiquement en premier dans l'ordre d'importance². Le sacrilège, la profanation ou le vol d'objets sacrés entraînent l'amputation du poing, la mort par le feu et la confiscation des biens. L'hérésie demeurant un crime, l'assistance à une cérémonie religieuse vaut au protestant la peine des galères, la mort au ministre du culte ; l'apostat risque le bûcher et la confiscation des biens. Le blasphème — on y inclut l'athéisme, la magie, l'idolâtrie — est passible du fagot, sorciers et magiciens, s'ils ont commis des sacrilèges, reçoivent la mort. La simple imprécation verbale, le juron, sont punis d'une amende doublée à chaque récidive, mais à la cinquième le coupable subit le carcan, à la sixième il est exposé au pilori, la lèvre percée d'un fer chaud ; à le septième, on lui coupe la langue. Faute théologique et délit civil sont ainsi confondus.

Le crime de lèse-majesté humaine, commis contre la personne royale, est puni d'un épouvantable supplice, accompagné de la confiscation des biens et du bannissement perpétuel de la famille tout entière. La mort aussi pour la haute trahison et la mort encore, en principe, dans le cas du duel.

Les délits les plus communs concernent évidemment les attentats contre la personne ou la propriété. Le meurtre sans préméditation vaut au roturier la corde, au gentilhomme la décollation, avec aggravation éventuelle par le supplice de la roue. L'empoisonnement est laissé à l'appréciation du magistrat — la Brinvilliers est décapitée et brûlée en place de Grève en 1676. Sous l'accusation de parricide sont compris les crimes commis par des parents et ceux perpétrés contre leur maître par les domestiques : la roue pour les hommes, le bûcher pour les femmes avec, au préalable, l'amende honorable et l'amputation du poing. Dans cette catégorie figurent encore l'infanticide, la dissimulation de grossesse ou l'avortement. On fait un procès à la mémoire du suicidé, dont le corps traîné sur une claie, est jeté à la voirie. Les crimes contre la chair — adultère, luxure, sodomie, inceste — reçoivent la peine du feu.

2. Sur cette classification, voir E. Masmonteil, *La législation criminelle dans l'œuvre de Voltaire*, Paris, A. Rousseau, 1901, pp. 202-231.

C'est la mort encore pour le vol domestique, même minime. La mort toujours pour le faux témoignage devant les tribunaux, pour la banqueroute frauduleuse...

On le voit, la répression est impitoyable, cruelle, souvent sans proportion avec le délit, les insultes à la divinité sont poursuivies au même titre que les attentats contre l'ordre social.

A cette justice brutale correspond une procédure incroyablement tortueuse, dans laquelle l'accusé est présumé coupable jusqu'à ce qu'il démontre son innocence. Contre lui, on admet quatre moyens de preuve : les témoignages, l'aveu ou preuve vocale, l'écrit ou preuve instrumentale, la présomption ou preuve conjecturale³.

A défaut de la preuve complète, on recourt aux *indices prochains* ou semi-preuves : confession écrite douteuse, déposition d'un témoin unique, aveu extrajudiciaire, nié par le prévenu, mais confirmé par deux témoins. Bien entendu — ici encore Voltaire combatta farouchement — le tribunal n'est pas tenu de motiver sa sentence et les arrêtés de condamnation doivent être, en principe, exécutés le même jour.

Traqué par la justice, le prévenu subit des conditions de détention particulièrement pénibles. Quant aux différents modes de torture, ils rivalisent d'atrocité et de raffinement, en particulier dans le cas du crime de lèse-majesté. Les tourments sont soigneusement distribués : en les classant sur une échelle d'intensité des souffrances, on distingue la *question ordinaire* et la *question extraordinaire* ; au plan de la finalité, on distingue la *question préparatoire*, qui se propose d'arracher l'aveu du crime, et la *question préalable*, qui doit forcer les condamnés à dénoncer leurs complices. S'ils ne cumulent pas toujours toutes les horreurs, comme dans le cas de Damiens, les supplices varient de parlement à parlement, de province à province. Évoquant ces infamies dans *L'Esprit des lois*, Montesquieu soupirait : « J'entends la voix de la nature qui crie contre moi ».

L'extrême fréquence de la peine de mort, la cruauté des magistrats, l'atrocité des supplices suscitèrent, à partir de 1750, des protestations de plus en plus passionnées. La peine de mort apparaît d'autant plus injuste qu'elle est appliquée à des crimes d'impor-

3. Voir A. Esmein, *Histoire de la procédure criminelle en France*, Paris, Larose et Forcel, 1882, pp. 266-279.

tance très inégale, parce qu'elle frappe surtout le peuple et qu'elle ne permet pas la réparation de l'éventuelle erreur judiciaire.

Pourtant, même dans la seconde moitié du siècle, nombre de juristes tiennent pour sacrée et inviolable l'Ordonnance de 1670. C'est le cas, en 1780, de Muryart de Vouglans dans ses *Lois criminelles de la France dans leur ordre naturel*.

Dans ces conditions, on comprend le succès immédiat recueilli par un petit livre italien, intitulé *Dei delitti e delle pene*, paru en 1764 à Livourne. Son auteur était Cesare Bonesana, marquis de Beccaria, à peine âgé de vingt-six ans, nourri des idées des économistes et des encyclopédistes français, grand admirateur de Montesquieu⁴, Voltaire, Condillac, Hume, Diderot, Helvétius et Rousseau. En peu de pages, fermes et véhémentes, il suggérait rien moins qu'un renouvellement radical du droit pénal.

Le premier principe qui anime l'œuvre de Beccaria est celui d'une laïcisation du droit, trop souvent rattaché à des principes théologiques et confondant le crime et le péché. Or des « conventions purement humaines » doivent être examinées « indépendamment de toute autre considération ». A la différence du prêtre, le juge tient compte du fait, non de l'intention⁵. En conséquence, l'exigence fondamentale est celle d'une législation établie sur un code précis qui n'abandonne rien à l'arbitraire d'un magistrat soumis aux « fluctuations de l'âme humaine ».

Il s'agit d'abord qu'il y ait une proportion entre les délits et les peines. Si le vol est puni de mort, expliquait déjà Thomas More, l'assassinat devient pour le voleur le moyen d'échapper au châtiement. En outre, la seule mesure des délits est le tort fait à la collectivité, non l'intention du coupable ni la doctrine du péché. Blasphème et impiété relèvent de Dieu, non des hommes⁶. Parce que le but du châtiement est d'empêcher le coupable de commettre de

4. Même si les deux philosophes divergent sur certains points, l'influence de Montesquieu sur Beccaria est capitale, en particulier pour la théorie de la modération des peines. Voir R. DERATHÉ, « Le droit de punir chez Montesquieu, Beccaria et Voltaire », *Atti del Corugcyno internazionale su Cesare Beccaria*, Torino, 1966, pp. 85-91.

5. BECCARIA, *Des délits et des peines*. Trad. par M. Chevallier. Introd. par F. Venturi. Genève, Droz, 1965, p. 5.

6. C'est ce que disait déjà Montesquieu dans *L'Esprit des lois* (XII, 10) : « Il faut honorer la divinité et non la venger ».

nouveaux crimes et de dissuader les autres d'en commettre, il faut choisir les peines qui, simultanément, « fassent l'impression la plus efficace et la plus durable possible sur l'esprit des hommes, et la moins cruelle sur le corps du coupable » (p. 24). La production des preuves doit entraîner une certitude morale dans l'esprit du juge, et c'est pourquoi le jury est une excellente institution, bien préférable à l'accumulation des preuves dites « légales », présomptions, indices éloignés et autres sottises⁷. Les jugements doivent être publics, les dénonciations secrètes abolies. Parlera-t-on de la torture ? De quel droit soumettre à la question préalable un homme qui n'a pas encore été reconnu coupable ? Quant à la prison préventive, elle est nécessaire, mais elle durera le moins longtemps possible et le procès lui-même sera mené dans les meilleurs délais.

Il faut punir l'accusé reconnu coupable, mais de quel châtiement ? La répression des délits ne suppose pas l'extrême rigueur des peines, mais « leur caractère infailible » qui ira de pair avec « une législation clémente ». Les temps où l'on appliquait les peines les plus atroces ont toujours été ceux des crimes les plus horribles. Défendra-t-on la peine de mort, que Beccaria nomme « une guerre de la nation contre un citoyen », un « assassinat public » contraire au contrat social ? Non seulement nul droit n'autorise les hommes à tuer leur semblable mais, dans sa valeur d'exemple — donc d'utilité sociale — cette peine est loin d'être la plus dissuasive.

En outre, seule la loi, non l'appréciation d'un juge, décidera sur quels indices emprisonner un accusé, lequel recevra le temps et les moyens nécessaires pour se justifier — temps bref cependant, afin de ne pas compromettre la promptitude du châtiement, à la fois pour éviter à l'accusé les tourments de l'incertitude sur son sort et pour créer dans les mentalités le lien étroit de conséquence entre la faute et la punition.

Reste qu'il vaut mieux prévenir les crimes que les châtier, donc

7. C'était déjà l'avis de Rousseau, dans une lettre du 4 octobre 1761 : « En Angleterre, quand un homme est accusé de crime, douze jurés enfermés dans une chambre pour opiner sur la procédure, s'il est coupable, ou s'il ne l'est pas, ne sortent plus de cette chambre, et n'y reçoivent point à manger qu'ils ne soient tous d'accord ; en sorte que leur jugement est toujours unanime et décisif sur le sort de l'accusé ».

réformer ce qui, dans l'ordre social, favorise la délinquance, répandre les lumières et éclairer les esprits. Le suicide n'est pas un crime, puisqu'il n'affecte pas la société ; l'adultère, l'homosexualité ou l'infanticide ne doivent pas seulement être flétris et châtiés, mais compris dans leurs motivations. La conclusion tiendra dans cet axiome :

Pour que n'importe quelle peine ne soit pas un acte de violence exercé par un seul ou par plusieurs contre un citoyen, elle doit absolument être publique, prompte, nécessaire, la moins sévère possible dans les circonstances données, proportionnée au délit et déterminée par la loi (p. 80).

Cette approche rationnelle et humaine de la procédure criminelle rompait avec la tradition qui unissait péché et délit, fondait le droit de punir sur des principes utilitaires, mais mettait également en cause l'ensemble des structures sociales. Le mérite du livre consistait aussi dans une brièveté qui n'empêchait pas l'auteur d'embrasser un champ très large⁸.

Le succès de l'ouvrage fut rapidement européen. En France, l'abbé Morellet en publia une traduction, qui parut en décembre 1765. « J'ose vous assurer, Monsieur, écrit-il à Beccaria le 3 janvier 1766, que le succès en est universel ». Sept mois plus tard, il annonce : « Savez-vous que depuis le mois de janvier il s'est fait déjà sept éditions de la traduction ? Je ne crois pas qu'il y ait aucun exemple d'un succès plus rapide et plus étendu »⁹.

Le livre fut abondamment discuté, sinon toujours approuvé. Le traditionnaliste Muyart de Vouglans lui répondit en 1767 par une *Lettre concernant la réfutation des principes hasardés dans le Traité des délits et des peines*, où il prétendait démontrer que la jurisprudence criminelle de l'Europe n'était susceptible d'aucune amélioration, justifiait l'usage de la torture¹⁰, la peine de mort et

8. H. T. MASON, « Crime and punishment », dans *French writers and their society (1715-1800)*, London, MacMillan, 1982, p. 172.

9. *Lettres d'André Morellet*. Publ. par D. Medlin, J. C. David et P. Leclerc. Oxford, Voltaire Foundation, 1991, t. I, pp. 40-41.

10. « Pour un exemple que l'on pourrait citer depuis un siècle d'un innocent qui ait cédé à la violence du tourment, l'on serait en état d'en opposer un millier d'autres qui servent à justifier que sans le secours de cette voie, la plupart des crimes atroces, tels que l'assassinat, l'incendie, le vol de grand chemin seraient restés impunis » (cité par A. Esmein, *op. cit.*, pp. 374-375).

l'inégalité sociale des peines. Il n'était pas seul à penser ainsi. L'avocat Linguet publie en juillet 1770 dans le *Mercure de France* un *Fragment d'une lettre à l'auteur des Délits et des peines*, où il conteste le remplacement de la peine capitale par les travaux forcés, jugeant la mesure imprudente et insuffisante¹¹. Le célèbre juriste Daniel Jousse est de cet avis, et juge que Beccaria tend « à établir un système des plus dangereux, et des idées nouvelles, qui, si elles étaient adoptées, n'iraient à rien moins qu'à renverser les lois reçues jusqu'ici par les nations les plus policées, et donneraient atteinte à la religion, aux mœurs, et aux maximes sacrées du gouvernement »¹². En revanche, les philosophes applaudirent. Il était temps, dit Grimm dans sa *Correspondance littéraire* du 1^{er} août 1765, « de remédier à la barbarie froide et juridique de nos tribunaux ».

La position de Diderot surprend. Il a rencontré Beccaria à Paris en 1766, chez le baron d'Holbach, et a longuement discuté de l'ouvrage avec le peintre écossais Allan Ramsay. Celui-ci lui adressa, à la fin de janvier 1766, une longue lettre pour réfuter Beccaria. Ramsay estimait que les gouvernements s'appuient nécessairement sur la force, et que l'abolition de la torture et de la peine de mort tendraient « à les priver des meilleurs moyens de sécurité, et abandonneraient l'administration à la discrétion de la première poignée de déterminés qui aimeraient mieux commander qu'obéir ». Le traité de Beccaria montre sans doute « l'humanité et la bonté d'âme » de son auteur, mais l'ouvrage est à reléguer « dans la catégorie des *utopies*, des *républiques* à la Platon », et Ramsay concluait en exprimant ses doutes sur les possibilités réformatrices de la philosophie : « Les cris des sages et des philosophes sont les cris de l'innocent sur la roue, où ils ne l'ont jamais empêché et jamais ne l'empêcheront d'expirer »¹³.

Diderot fut impressionné et jugea les objections de Ramsay suffisamment importantes pour se donner la peine de traduire sa lettre et de la faire circuler. En 1774, dans ses commentaires sur les projets de réforme de Catherine II, ses *Observations sur le Nakaz*, il

11. *Mercure de France*, juillet 1770, pp. 139-144.

12. D. JOUSSE, *Traité de la justice criminelle de France*. Paris, Debure, 1771, t. I, p. lxiv.

13. Diderot, *Correspondance*, t.V. pp. 245-254.

défend cependant nombre de principes puisés chez Beccaria, mais s'écarte curieusement de lui sur l'efficacité de la peine capitale :

Je ne prétends point à ôter au *Traité des délits et des peines* le caractère d'humanité qui lui a mérité un si grand succès. Je fais autant de cas que personne de la vie des innocents et mes opinions particulières ne peuvent que m'inspirer la plus grande commisération pour les coupables. Cependant je ne puis m'empêcher de calculer.

On ne met pas à mort dans notre capitale 150 hommes par an. Dans tous les tribunaux de la France, on en supplicie, à peine autant. C'est 300 hommes sur 25.000.000 ; ou un homme sur 83.000. Où est le vice, la fatigue, le bal, les fêtes, le péril, la courtisane gâtée, le cabriolet, la tuile, le rhume, le mauvais médecin qui ne cause plus de dégât ? Sauver la vie à un homme est toujours une excellente action, quoiqu'il y ait contre cet homme une présomption qui n'est pas contre la victime du mauvais médecin. Je conclus seulement de là à la multitude d'inconvénients, qui sont bien autrement graves et auxquels on ne donne aucune attention.

On ne saurait rendre l'appareil des supplices trop effrayant. Un cadavre que l'on déchire fait plus d'impression que l'homme vivant à qui on coupe la tête¹⁴.

C'est, non indifférence, mais réalisme. Certains s'interrogent sur les conséquences sociales des réformes proposées par Beccaria, comparent, on le voit, la mortalité due à la peine capitale à celle qu'on peut imputer à d'autres causes *bien autrement graves* et auxquelles *on ne donne aucune attention*, maintiennent l'effet de terreur sur les délinquants virtuels. La réforme exigerait une administration criminelle dotée d'un budget autrement important pour mettre en place un système complexe d'incarcération et de surveillance. N'est-il pas alors nécessaire de réformer l'État lui-même avant la justice, afin de récupérer les moyens financiers nécessaires¹⁵ ?

Dans les notes qu'il rédigea à la lecture de l'Italien, Diderot s'interroge sur l'opportunité de la peine de mort, en se situant dans une autre perspective : « Quant à la justice de cette peine, elle est fondée sur la convention et sur l'utilité commune. Si elle est néces-

14. Diderot, *Œuvres politiques*. Publ. par P. Vernière. Paris, Garnier, 1963, p. 395-9-396. Sur ces discussions du *Traité*, voir F. Venturi, *Utopia and reform in the Enlightenment*, Cambridge, University Press, 1971, pp. 109-112.

15. Voir N. Castan, *Justice et répression, en Languedoc à l'époque des Lumières*, Paris, Flammarion, 1980, p. 252, 303 ; F. Venturi, *Introduction*, p. XXIX-XXX.

saire, elle est juste. Il reste à savoir si elle est nécessaire ». C'est encore un point de vue utilitariste qui détermine sa réflexion sur la torture. Diderot refuse la question préparatoire, qui peut supplicier un innocent, mais se montre moins convaincu pour la question préalable, postérieure à la preuve de la culpabilité.

Tout le monde déteste la question avant la conviction du crime ; mais dans un criminel, un tourment de plus est nécessaire pour lui arracher, outre l'aveu de ses complices et le moyen de les saisir, l'indication des preuves nécessaires pour les convaincre. La peine du crime est justifiée par la nécessité d'en prévenir de semblables ; si donc le crime est de nature à supposer des complices, comme les vols, les assassinats commis par attroupements, et que ni les témoins ni les preuves ne suffisent pour démêler le fil de la complicité, la question sera juste comme une autre peine, et pour la même raison ¹⁶.

Quoi qu'il en soit, ces réserves ne sont pas celles de Voltaire. Dès le 16 octobre 1765, il a lu le texte original : « Je commence à lire aujourd'hui le livre italien des délits et des peines. A vue de pays cela me paraît philosophique ; l'auteur est un frère ». Le 30 mai 1768, il écrit à Beccaria lui-même :

Je vous remercie de tout mon cœur. Ces sentiments doivent être ceux de toute l'Europe. Vous avez aplani la carrière de l'équité dans laquelle tant d'hommes marchent encore comme des barbares. Votre ouvrage a fait du bien et en fera. Vous travaillez pour la raison et l'humanité qui ont été toutes deux si longtemps écrasées. Vous relevez ces deux sœurs abattues depuis environ seize cents ans. Elles commencent enfin à marcher et à parler, mais dès qu'elles parlent, le fanatisme hurle. On craint d'être humain, autant qu'on devrait craindre d'être cruel (D 15044).

Entre-temps, sa lecture lui avait inspiré son *Commentaire sur le livre des délits et des peines*, la première critique systématique, en France, de la législation criminelle. Il l'avait écrit ou achevé pendant sa retraite à Rolle où il s'était réfugié lorsque son *Dictionnaire philosophique* avait été brûlé avec le corps du chevalier de La Barre.

A la fin d'août ou au début de septembre 1766, l'édition *prin-*

16. *Œuvres complètes*. Ed. Assézat-Tourneux. Paris, Garnier, 1875-1877, t.IV, p. 65, 67. Les discussions sur l'ouvrage de Beccaria se multiplieront jusqu'à la Révolution, et son influence se fera sentir jusque dans le Code Napoléon et au-delà. Voir J. Godechot, « Beccaria et la France », dans *Atti del Convegno internazionale su Cesare Beccaria*, pp. 76-83.

ceps sort des presses des Cramer, à Genève, et Voltaire s'empresse d'en expédier des exemplaires à ses familiers. Le sujet est brûlant et il n'a garde de s'avouer pour l'auteur du *Commentaire*, composé, assure le titre, « par un avocat de province ». D'Alembert se déclara « charmé » de ce nouvel ouvrage et le duc de Choiseul reconnut qu'il respirait « l'humanité et l'agrément » (D 13679, 13724). L'Église ne manqua pas de mettre le *Commentaire* à l'Index, le 19 juillet 1768.

Le *Commentaire* commence par rendre hommage au livre de Beccaria, « qui est en morale ce que sont en médecine le peu de remèdes dont nos maux pourraient être soulagés » et qui se fonde sur ce principe que « la véritable jurisprudence est d'empêcher les délits, et non de donner la mort ». Il se divise en vingt-trois brefs chapitres dont les premiers, à la lumière des affaires Calas ou La Barre, rappellent la collusion intolérable de la loi civile et de la prescription théologique. Les hérésies, leur extirpation, les prétendus sacrilèges et profanations, la prédication des protestants, la sorcellerie et la magie ne sauraient relever d'un code criminel bien entendu. Pourquoi s'est-on cru tenu de livrer au feu les dissidents religieux ? « La raison péremptoire, [...] c'était que Dieu les punit ainsi dans l'autre monde, et que tout prince, tout lieutenant du prince, enfin le moindre magistrat, est l'image de Dieu dans ce monde-ci ». Or la justice n'a à connaître que des factieux, qui peuvent constituer un danger social : « Voulez-vous donc empêcher qu'une secte ne bouleverse un État, usez de tolérance ». Le reste relève de la superstition et, s'il s'agit vraiment d'une offense à Dieu, qui se croira appelé à venger l'Être suprême ? Les Romains le pensaient déjà, qui avaient su, dans leur sagesse, subordonner l'Église à l'État : « Les sénateurs étant à la tête de la religion, par l'institution la plus sage, n'avaient point à craindre qu'un collège de prêtres les forçât à servir sa vengeance ».

A l'égard de la peine de mort, Voltaire partage l'opinion de Beccaria, mais dans une perspective différente. Le philosophe italien la condamnait au nom d'un principe et requérait son abolition pure et simple. Pour Voltaire, c'est davantage une affaire d'humanité et d'utilité¹⁷ :

17. F. Venturi, *Utopia and reform*, p. 108.

On a dit, il y a longtemps qu'un homme pendu n'est bon à rien, et que les supplices inventés pour le bien de la société doivent être utiles à cette société. Il est évident que vingt voleurs vigoureux, condamnés à travailler aux ouvrages publics toute leur vie, servent l'État par leur supplice, et que leur mort ne fait de bien qu'au bourreau, que l'on paie pour tuer les hommes en public.

Esprit pratique, Voltaire penche toujours pour les solutions concrètes. Il croit, et l'a montré dans *Candide*, à la vertu du travail : « Forcez les hommes au travail, vous les rendrez honnêtes gens ». Rejetant la torture, il recommande aussi de proportionner le châtiement à la faute. Appliquer la même peine au parricide et au vol domestique est aussi absurde que cruel : « Tout ce qui est outré dans les lois tend à la destruction des lois ». La mort, c'est beaucoup pour le faussaire ou pour le petit voleur, que la crainte d'être pris conduira à l'assassinat pour se protéger ; arbitraire, la confiscation des biens d'un condamné, qui jette une famille innocente dans la misère. Aberrantes, la procédure d'interrogatoire secrète, la condamnation sévère du témoin qui se rétracte de bonne foi, la confiscation des biens du contumax avant même la conclusion de l'instruction, l'omission de la confrontation de l'accusé avec les témoins qui le chargent, l'admission des indices éloignés, présomptions et autres preuves partielles, « de sorte que huit rumeurs qui ne sont qu'un écho d'un bruit mal fondé peuvent devenir une preuve complète ». A quand la rédaction d'un code uniforme et raisonnable ? Voltaire n'a rien d'un utopiste, et ce sont des cas précis qui motivent d'abord son combat. Il cherche moins à transformer la société dans son ensemble qu'à améliorer, dans l'immédiat, la jurisprudence. C'est le sens des dernières lignes du *Commentaire* : « De quelque côté qu'on jette les yeux, on trouve la contrariété, la dureté, l'incertitude, l'arbitraire. Nous cherchons dans ce siècle à tout perfectionner, cherchons donc à perfectionner les lois dont nos vies et nos fortunes dépendent ».

Si Voltaire se réclame à plusieurs reprises de Beccaria et ne lui ménage pas les éloges, son *Commentaire* n'est pourtant pas une simple glose ou une paraphrase de *Dei delitti e delle pene*, mais plutôt une réflexion personnelle stimulée par la lecture de l'ouvrage italien et par le souvenir des causes trop réelles dont il s'était fait le champion. Surtout, les manières sont différentes. Raisonnant en philosophie, Beccaria avait composé un traité abstrait, recourant

volontiers au raisonnement géométrique et démonstratif et se tenant au niveau des principes et des théories générales. Chez Voltaire, c'est d'abord une collection d'exemples de violences et de cruautés attestés dans l'Histoire comme dans le passé récent. Il est absurde de mettre à mort les hallucinés qui prêchent l'apocalypse, pauvres cerveaux dérangés qu'il suffit d'enfermer : mais chez lui, la victime prend un visage, elle se nomme Simon Morin et Voltaire nous fait vivre sa tragique destinée. Croire à la sorcellerie est stupide, mais l'auteur n'en disserte pas dans l'absolu : sa sorcière s'appelle Michelle Chaudron, torturée, pendue et brûlée. Le pauvre gentilhomme de Saint-Claude décapité pour avoir, pressé par la faim, mangé de la viande en carême, n'est pas une hypothèse d'école, mais un homme de chair et de sang, qui vécut sous le nom de Claude Guillon et qu'un bourreau exécuta le 28 juillet 1629. Voltaire ne perd jamais de vue l'efficacité tactique, adapte la réflexion à la situation française et retient les exemples concrets, qui frappent le lecteur et lui font mesurer la nécessité des réformes. Attentif à ne pas lasser, il répartit la matière en chapitres brefs traitant chacun une question. Le style de Beccaria enfin était neutre, axé seulement sur la communication des idées. Celui de Voltaire est multiplié et varié, allant de l'éloquence à la concision, de la formule frappante à l'ironie amère.

Ses idées, Voltaire n'a cessé de les répéter, des articles du *Dictionnaire philosophique* au dialogue *A.B.C.*, martelant inlassablement les mêmes arguments. L'administration de la justice est présente dans ses contes, *L'ingénu* ou *La Princesse de Babylone*, et l'image de la torture l'obsède toujours dans *L'Homme aux quarante écus*.

Il y reviendra encore quelques années plus tard dans un exposé systématique. Dans son numéro du 15 février 1777, la *Gazette de Berne*, annonça l'ouverture d'un concours organisé par la Société économique de la ville et doté d'un prix de cinquante louis qu'un « inconnu » — Voltaire lui-même — se proposait de doubler. Il irait à celui qui présenterait le plan le meilleur et le plus complet de législation sur les matières criminelles, en traitant particulièrement de la proportionnalité des peines, de la nature des preuves et de l'humanité de l'instruction. Il en avise d'Alembert le 19 novembre :

Je suis membre d'une société de Berne. Un des membres de la société a donné cinquante louis, et moi cinquante autres pour un prix qui sera adjugé à celui qui aura fourni la meilleure méthode de corriger l'abominable loi criminelle reçue en France et dans plusieurs États d'Allemagne. Nous venons au secours de l'humanité et de la raison bien cruellement traitées. Si vous connaissez quelque jeune candidat de la chicane à qui vous vous intéressiez, et à qui vous vouliez faire gagner cent louis d'or, donnez-lui ce programme à lire, à moins que vous ne vouliez nous faire l'honneur de le gagner vous-même (D 20907).

Voltaire, sans aucune intention de concourir, s'était mis lui-même à la tâche pour stimuler les candidats éventuels. En octobre 1776, il annonce à Condorcet qu'il est au travail et le répète à d'Argental en août de l'année suivante. Les choses sont alors rondement menées. Le 5 octobre 1777, il propose au libraire Pankoucke « un petit livret plus intéressant, plus honnête et plus singulier que vous ne pensez » et, le lendemain, en avoue indirectement la paternité : « L'auteur de cet ouvrage aussi nécessaire que hardi, est le même qui propose un prix à celui qui fera le meilleur code criminel qui abrogera des lois absurdes et barbares » (D20825, 20830). C'est l'ouvrage intitulé : *Prix de la justice et de l'humanité*. Dès la fin du mois, il est en mesure de l'expédier à Frédéric II de Hesse-Cassel et au roi de Prusse, co-fondateurs du prix, à Condorcet, à Chastellux, et il le fait parvenir, en décembre, à Catherine II, conviant tout le monde à faire la publicité du concours et à susciter des candidatures. La Société économique avait fixé au 1^{er} juillet 1779 la date limite pour l'envoi des manuscrits, mais Brissot, dans la préface à sa *Théorie des lois criminelles*, explique qu'on différa jusqu'en 1781¹⁸.

Dans sa concision, ce petit livre demeure l'une des plus belles œuvres du philosophe alors octogénaire, mais qui n'a rien perdu de sa lucidité ni de sa combativité. Dix ans après le *Commentaire*, il revient sur les mêmes problèmes, acharné à convaincre ses contem-

18. Marat participa au concours avec son *Plan de législation criminelle* (1780) et Brissot avec sa *Théorie des lois criminelles* (1781), mais ni l'un ni l'autre ne pouvaient recevoir le prix, parce que leurs travaux avaient déjà été publiés. En 1781, il fut attribué à deux Allemands, von Globig et Hulster, dont le *Traité*, en allemand, fut publié en 1783. Par la suite, diverses académies organiseront des concours semblables (M.T. Maestro, *Voltaire and Beccaria as reformers of criminal law*, New York, Columbia University Press, 1942, p. 124).

porains de l'urgence d'une réforme profonde et bien décidé à mobiliser une fois de plus l'opinion pour « la justice et l'humanité ». Il l'a compris, seule la répétition inlassable peut réveiller les consciences : « Si quelque chose peut arrêter chez les hommes la rage du fanatisme, c'est la publicité » (D 10414).

Sans relâche, il met en évidence les mêmes barbaries, les mêmes aberrations. Pourquoi la mort, à Lyon, pour une jeune servante coupable d'avoir dérobé dix-huit serviettes à sa maîtresse, qui ne lui payait pas ses gages ? Pourquoi le bâcher pour un père de famille qui a dérobé, pendant une famine, un ciboire pour le vendre, et qui ne savait peut-être pas ce qu'est un ciboire ? La peine de mort est injustifiable et ne repose que sur l'antique loi du talion. Faites travailler les meurtriers : « Il faut réparer le dommage. La mort ne répare rien ». Voltaire n'accepte la peine capitale qu'en cas d'absolue nécessité, quand « il n'y aurait d'autre moyen de sauver la vie du plus grand nombre. C'est le cas où l'on tue un chien enragé ». Le suicide n'est pas un crime contre la société et ne justifie pas qu'on dépouille de leurs biens les orphelins. Souhaitez-vous que moins de filles-mères abandonnent leurs enfants ? Créez des hôpitaux décents pour les accueillir. Qu'on cesse enfin de persécuter, de tenailler, de brûler hérétiques, magiciens et sorciers, de se substituer à Dieu : « Quand on songe à tous les maux qu'a produits le fanatisme, on rougit d'être homme ». Pensez à tous ceux qui sont morts victimes de querelles théologiques et des disputes d'écoles, suppliciés dans des tortures dignes « des cannibales lettrés du XII^e siècle ». Des adultères, il y en aurait moins si l'on admettait le divorce au lieu de l'interdire au nom du droit canon. Pour l'inceste — discutable, puisque les papes l'autorisent moyennant finances —, le viol — difficile à prouver —, et même la sodomie, « cette turpitude qui déshonore la nature humaine », Voltaire les renvoie au jugement de la conscience : « Il est certains cas dont les tribunaux ne doivent jamais connaître ».

Il s'en prend aussi aux preuves « légales » admises dans la procédure. On juge suffisantes les déclarations de deux témoins : combien d'erreurs judiciaires étaient pourtant fondées sur des témoignages prétendument irréfutables ! Les interrogatoires secrets sont la honte de la justice, « la jurisprudence de l'Inquisition », et l'on frémit en songeant que l'accusé en prison n'a pas droit à l'assis-

tance d'un avocat. Et assez de supplices, de tortures raffinées, de prisons infectes...

Le vieux Voltaire n'avait rien perdu de sa ferveur. Dans ces cinquante pages éclatent tour à tour la colère et l'indignation, en même temps que s'affirme sa confiance dans le progrès, même lent, de la raison et de la vraie justice appelées à descendre petit à petit des « principales têtes » dans celles de la multitude :

Le monde commence un peu à se civiliser ; mais quelle épaisse rouille, quelle nuit de grossièreté, quelle barbarie domine encore dans certaines provinces ! [...] Le monde s'améliore un peu ; oui, le monde pensant, mais le monde brute sera longtemps un composé d'ours et de singes, et la canaille sera toujours cent contre un.

Voltaire ne devait pas voir les résultats de ses efforts incessants mais, à la différence du peintre Ramsay, il n'a jamais douté, sinon en quelques heures de découragement, de l'importance de la pensée libre pour réformer les hommes et les institutions. Sans doute se trompe-t-il parfois en croyant la partie gagnée ou sur le point de l'être, comme lorsqu'il pense, en 1764, que son *Traité sur la tolérance* « aura son passeport et marchera la tête levée ». Il s'en fallait de beaucoup, mais il a jeté tous ses bataillons dans l'offensive contre le fanatisme et les préjugés, l'intolérance et l'injustice ; conscient que le monde nouveau ne se construirait que si l'on faisait table rase des vices de l'ancien. C'est ce dont il entendait convaincre Turgot, le 22 février 1764.

Il n'y a, Monsieur, que les philosophes qui aient un cœur, et je crois qu'il faut dire, que les peuples ne seront heureux que quand ils auront des philosophes pour intendants. [...]. Vous avez deviné que *La Tolérance* était d'un ouvrier qui fait des couteaux à deux tranchants. Les gens qui ont le nez fin pourront soupçonner que le bon prêtre, ami de la tolérance, n'est pas l'ennemi de l'indifférence. J'en ai fait des reproches à ce bon homme ; il m'a répondu qu'il en était bien fâché, mais qu'il n'avait pu faire autrement ; et qu'il était impossible d'amener les successeurs des Gentils à être indulgents, si on ne commençait par les rendre indifférents. Il y a de vieilles cruches empestées, toutes encroûtées de vieilles ordures, il faut les écurer avant d'y verser une liqueur douce (D 11718).

Sur Pierre Jean Jouve Sur Blanche Jouve

Communication de M. Henry Bauchau
à la séance mensuelle du 13 novembre 1993

J'ai vu Pierre Jean Jouve fréquemment de 1954 à sa mort. Je l'ai rencontré chez lui à Paris rue Antoine Chantin, en Engadine presque chaque été et, en 1964, quand il est venu avec Blanche passer six semaines chez nous à Gstaad. Pendant de nombreuses années nous allions ma femme et moi, ou j'allais seul, retrouver les Jouve à Sils-Maria où ils passaient le mois d'août. L'Engadine est le haut lieu de la poésie de Pierre Jean Jouve, voici quelques-uns des souvenirs de nos rencontres avec lui.

La grande prairie

Chaque matin, nous attendons Pierre Jean Jouve à son lieu de promenade, vers midi. C'est à la sortie du village une vaste prairie, parsemée souvent de regain fraîchement coupé, qui se déploie et s'arrondit jusqu'au lac. A gauche, descendant du Fextal, une forêt de mélèzes surplombe de haut les rives. A droite, flexible, sinueuse, plantée de pins et de mélèzes, s'étend la presque île de Chasté où Nietzsche, adossé à un rocher, écrivait au bord de l'eau. Au centre, les montagnes encadrent la trouée de la Maloja et les plans successifs de la vallée du Bergell qui descend vers l'Italie.

Jouve nous rejoint avec son air un peu boudeur, coupé d'éclairs d'admiration ou d'ironie. Il nous montre d'un geste le paysage : « C'est machiné tout ça, comme un théâtre. » Il nous entraîne vers le lac et nous fait remarquer l'incomparable élasticité du sol très légèrement spongieux de la grande prairie : « On découvre ici l'exis-

tence d'un plaisir très subtil de la plante du pied et même du talon. On est en communication avec le sol. » Si le sol ici réagit au moindre pas, l'air est d'une vivacité fraîche, d'une ductilité qu'on dirait composée par la lumière elle-même et le lac, la presque-île, les montagnes — tels qu'il vient de nous les faire voir — sont la scène ample, mais non démesurée, d'un immense opéra intérieur. D'un mot, d'un geste, il nous fait sentir de façon immédiate le caractère à la fois clos et ouvert, intime et grandiose, de ce pays dont il nous fait les honneurs comme s'il en était le maître de maison.

Ceci me rappelle ma première rencontre avec lui, peu d'années après la fin de la guerre, au bar du Pont-Royal. Il y avait beaucoup de monde ce soir-là, beaucoup de bruit et je n'avais pas, lors de la présentation, compris son nom. Il parlait avec des amis de gens qui m'étaient inconnus et, pendant ce temps, je me demandais qui il était. Un nom surgit en moi, qui était : le duc. Ce n'est que quelques années plus tard, lors d'une autre rencontre, que j'ai su que le duc était Pierre Jean Jouve.

Je n'ai pas approché les ducs de ce temps et c'est sans doute sur des images inconscientes très anciennes que s'est greffée cette impression initiale, renforcée à chacune de mes rencontres avec Jouve. Si, comme le dit Gabriel Bounoure, « la poésie, c'est la grande allure dans les lettres », Jouve était un grand seigneur de la vie et du poème. Je l'ai vu parfois amer, dur ou injuste, mais je n'ai jamais décelé en lui le moindre trait d'habileté ou de facilité, ni aucune concession à la mode ou au succès. La poésie de Jouve peut être envisagée de bien des manières, mais je tiens qu'elle est, pour l'essentiel, une poésie héroïque. S'il me fallait choisir dans son œuvre les pages qui manifestent le mieux le caractère de leur auteur, mon choix se porterait sur *Vagadu* et la lutte de Catherine Crachat avec l'ange. Pages où l'héroïsme apparaît sous son aspect le plus nu, le plus dépouillé et tel qu'on peut le concevoir après Rimbaud et après Freud.

La maison des années profondes

Une autre année, promenade avec Pierre Jean Jouve et le grand photographe Franco Vercelotti. Nous traversons la forêt de mélèzes, au pied du Fextal et débouchons sur un petit vallon, ou plutôt

un large creux abrité en bordure de la forêt. Là se trouve une ancienne maison d'Engadine, aux murs de crépi blanc, au toit recouvert de pierres plates, avec aux fenêtres les belles grilles de fer, recourbées vers le bas. Elle est modeste, un peu secrète, de proportions parfaites. Elle me rappelle une autre maison vécue en rêve ou habitée par la lecture : la Cas'Alta de Soglio. Comme s'il avait suivi ma pensée, Jouve dit : « C'est aussi une maison Sannis, c'était leur pavillon de chasse. J'y ai passé plusieurs étés, nous la louions chaque année, de 1935 à la guerre, ensuite nous l'avons perdue comme le reste. »

Au rez-de-chaussée, il y a une grande pièce, forte et rustique, dont on ressent la justesse et l'équilibre dans les mains et dans les épaules. « Là était ma table, dit Pierre, c'est là que j'ai écrit *Dans les années profondes*. Oui, je me suis enfermé ici et j'ai écrit ce livre dans un état d'émotion et de bouleversement extraordinaire.

Ce fut la fin de mon œuvre de roman, je ne le savais pas alors et en même temps je le savais. »

Comment avez-vous connu Sils-Maria ? « Par hasard, un jour en venant de l'Autriche en voiture. J'ai vu le lieu, ou plutôt je l'ai reconnu. J'ai su tout de suite qu'il s'accordait à moi et à mon œuvre et que j'allais y revenir. Depuis, il ne m'a pas quitté en pensée, en songe, en poésie. » Il hésite, il ajoute : « Ni en vérité ».

Au col de la Bernina

Longue promenade au col de la Bernina sous de hauts nuages couplés de belles éclaircies. Dans la voiture, Pierre Jean Jouve parle du roman. « Je ne lis presque pas de romans, tous ces personnages, ces aventures cela me dérange. »

Blanche intervient : « Pierre pense que ce qui arrive à tous ces gens ne le regarde pas. »

Il rit : « C'est ça, en lisant les romans je me sens indiscret. Autrefois, j'ai lu tout ce qu'il faut lire, n'est-ce pas. J'ai peu fréquenté Balzac et pas en profondeur. A 18 ans, j'ai lu et relu *L'Éducation sentimentale*. J'avais une grande admiration pour ça. *L'Éducation sentimentale* me paraissait le type de roman moderne. A un certain moment, j'ai beaucoup lu Proust. Je connaissais parfaite-

ment tous les mouvements de *Swann* et des *Jeunes filles en fleurs* mais je n'ai lu que les premiers, jamais *Le temps retrouvé*. »

Je lui demande pourquoi il n'a plus écrit de romans.

« Oh, il y a beaucoup de raisons. Celle qui m'apparaît le plus aujourd'hui, en ce moment, c'est que je n'ai plus de personnages. Comme si celui d'Hélène les avait absorbés et consumés. Je ne puis concevoir un roman sans personnages. C'est en contradiction, me direz-vous, avec le sentiment d'indiscrétion que j'éprouve en lisant les romans des autres, mais il faut vivre ses contradictions. »

Je m'étonne qu'il n'ait jamais écrit pour le théâtre alors que le ressort dramatique est en lui si puissant.

« Je me suis souvent approché du théâtre, notamment avec les traductions de *Roméo et Juliette* et des *Trois Sœurs* que j'ai faites avec Pitoëff ; mais le théâtre, c'est toute une entreprise : les acteurs, le metteur en scène, tout ce monde parisien... Il y a aussi que j'ai vécu ma vie comme un drame et qu'à partir de la montée du nazisme j'ai participé très intensément au drame de la France. Tout cela sans doute m'a écarté du théâtre. »

A un tournant proche des premières pentes du glacier de la Bernina, j'arrête la voiture. Après un instant, il dit : « Avancez, les glaciers sont des cadavres. »

En arrivant au sommet du col, il nous montre de la main les montagnes : « Quelle invention ! »

À l'Albula

Ce n'est pas de la pâleur de ses cimes cernées de violet à la fin du jour que l'Albula tient son nom, mais de la rivière blanche, du torrent Albula qui dévale de rocs en cascades en direction de l'ouest.

Pierre Jean Jouve nous fait entrer par ses poèmes dans la matière glorieuse de l'Engadine. Aujourd'hui, par le long défilé et le passage royal, c'est dans sa matière terrestre qu'il nous fait pénétrer par les pentes qui portent l'ombre, les troupeaux déjà réfugiés au couchant et les Alpes où « le minuscule amour est un sentier d'herbage ». Il nous guide à la recherche des pierres tombées du sommet ou qui brillent au bord des torrents, les serpentines surtout dont il affectionne le cœur bleu sombre et la teinte vert de bronze.

La beauté de l'Albula est toute entière dans l'accord — saisi par lui avec tant de justesse — de la finesse très composée des pierres, des fleurs, des moindres herbes et de la forme puissante des montagnes dont l'étagement des ombres et des plans ne cesse de ménager des surprises au regard.

Le peintre Philippe Roman qui nous accompagne me dit : « Pierre est vraiment un maître du regard, il apprend à voir comme à entendre. Constamment il vous fait découvrir. »

Je suis, moi aussi, frappé par la rapidité du regard de Jouve. En un instant il a vu, ressenti ce qui est là, puis il passe à autre chose. J'ai eu le même sentiment en le rencontrant au Louvre à l'exposition Poussin. Il va très vite d'une œuvre à l'autre et chaque fois ; si le tableau le touche, en saisit l'essentiel. Devant *La Mort de Tancrède*, il dit : « Admirable. Les chevaux, le ciel, les personnages, tout est là et construit dans la profondeur. » A peine ai-je commencé à voir le tableau qu'il est déjà plus loin. Cette rapidité dans la découverte et la prise de vue, peut-être vient-elle de ce qu'il n'accorde attention qu'à ce qui nourrit sa vision intérieure. Tout le reste aujourd'hui lui est devenu superflu. Le regard de Pierre Jean Jouve n'est pas celui d'un observateur, moins encore celui d'un amateur de paysages et de tableaux. C'est celui d'un voyant, il ne regarde pas, il reconnaît et il invente le monde.

J'ai fait un faux départ

En redescendant en voiture les pentes de l'Albula, Pierre me parle de ses débuts d'écrivain : « J'ai fait un faux départ et j'ai perdu beaucoup de temps en me liant au groupe de l'Abbaye, puis à Romain Rolland alors que j'aurais dû me rapprocher de Guillaume Apollinaire. J'ai été choqué en allant chez Apollinaire de trouver partout des photos de femmes nues qu'il avait placées là par provocation. Oui, j'ai eu là une réaction puritaine que le reste de ma vie n'a guère confirmé. » Il se tourne vers Blanche qui est dans le fond de la voiture : « Ça te fait rire, Blanche ? » et elle : « Quelque chose comme ça. »

Je ne puis plus m'intéresser qu'à...

Promenade au bord du lac de Sils-Maria, la dernière année de nos rencontres en Engadine.

Pierre Jean Jouve semble moins regarder le grand paysage devant nous que l'écouter et de ce moment va naître un poème où le vent bruit dans l'herbe et parmi les mélèzes. Soudain, il s'arrête et dit de cet air sarcastique et amer qu'il a souvent en parlant de lui-même : « Que voulez-vous, je ne puis plus m'intéresser qu'à ce qui vient des profondeurs. » Et il lève les bras d'un geste indiquant peu de regret mais une lassitude bien compréhensible.

Pierre et Blanche

L'intérêt de plus en plus prononcé de Jouve pour « ce qui vient des profondeurs » est lié au couple extraordinaire que formaient Pierre et Blanche, ainsi que les appelaient leurs amis. J'ai connu Blanche avant Pierre car j'ai fait avec elle une psychanalyse dans les années 1948 à 1950.

La rencontre de Pierre et de Blanche a été, je pense, l'événement capital de leurs deux existences. Elle a été, merveilleusement, la rencontre et l'union de deux génies d'espèce différente mais d'égale étendue. Sans elle l'œuvre de Jouve ne serait pas ce qu'elle est, ainsi qu'il l'a remarqué dans *En miroir* :

C'est à Florence, où j'étais de retour en 1921, que je sentis pour la première fois le sol trembler sous moi. L'angoisse accusatrice se poursuivait à Salzbourg en été, chez Stefan Zweig. Je rencontrais à ce moment précis celle qui intervenait, semblait-il, pour m'appeler et me nommer. B et moi, nous fîmes ensemble le signe d'une entente passionnée.

C'est après leur mariage, en 1924, que commence l'œuvre nouvelle mise sous le signe de la *vita nuova* : les poèmes des *Noces*, du *Paradis perdu*, de *Sueur de sang* et l'admirable série des romans qui s'étend de 1925 à 1935 et de *Paulina 1880* à *La Scène capitale*. Dans sa belle préface aux *Derniers écrits* de Jouve, Catherine Jouve écrit avec beaucoup de justesse : « Mon grand-père a traversé la vie et l'écriture en compagnie de Blanche qui, par sa pensée analytique, intelligente et protectrice, éclaira et parta-

gea le chemin. Elle était, par sa pensée, en perpétuel renouvellement, le pilier central de son œuvre ; par sa force, l'axe de sa vie. » Elle décrit Pierre désarmé, lassé de sa solitude après la mort de Blanche. « Ne pouvant plus vivre sans elle, mais l'aurait-il jamais pu ? »

Et en 1975, un an après la mort de Blanche, Pierre écrit : « Trésor de force et de vertu, où est-elle ? »

J'ai parlé de deux génies : le génie de Pierre était celui de l'invention, de l'expression la plus haute en même temps que constamment risquée dans la profondeur. Le génie de Blanche était celui de l'écoute, de la parole brève mais parfaitement placée, de la pensée toujours en mouvement, de l'amour inventif et actif pour Pierre. C'était aussi celui de sa ferme bonté envers ses patients.

Tous deux étaient égaux par le courage, intrépides par la pensée.

Psychanalyste, Blanche parvenait à être toujours au centre de tous les mouvements de Pierre, au cœur des nombreuses, graves et parfois lourdes exigences de son génie. Elle ne cessait pas pour cela d'être là, et présente pour ses patients.

Voici comment, dans *La Déchirure*, je l'ai vue, de façon évidemment fantasmatique, lors de mes premières séances d'analyse avec elle.

En entrant chez la personne on s'embarrassait dans de grands rideaux gris. Ces rideaux faisaient penser à un gouvernement sévère. Peut-être était-ce l'abondance des gris dans la chambre qui suggérait la présence d'un cardinal maigre, teinté de grandeur espagnole, avec en arrière-plan les mots : exécution capitale. On luttait péniblement contre ces images pour avancer vers la personne réelle, mais on la distinguait mal car il fallait d'abord laisser pénétrer en soi un divan recouvert d'une peau de bête. Cette peau avait une forme et une contenance humiliées. On ressentait le choc de cette humiliation et c'est après qu'on voyait la femme.

Elle était debout, devant son fauteuil, tenant, comme on s'y attendait, une couverture dont elle se protégeait les genoux. Cette couverture signifiait le passé. La personne — mais était-ce la personne réelle ? — qui s'asseyait avec le passé sur les genoux, était ancienne, elle n'était pas vieille. On avait en face de soi une femme avec tous ses pouvoirs et, en plus, le poli du temps. On savait que dans une existence antérieure, ou peut-être dans celle-ci par le jeu des images, elle avait exercé la magistrature profonde et proféré les paroles de la terre.

On l'appelait Madame mais, intérieurement, on était obligé de nommer une Sibylle, ce qui était dangereux, car c'est avec elle que s'engageait, sur une couche obscure, le véritable dialogue.

Je faisais donc semblant de m'asseoir et d'expliquer quelque chose mais je n'avais aucune conscience de ce que je racontais à cette dame, étant entièrement absorbé par la signification de la Sibylle.

Blanche, dans le courant de mon analyse, m'apparaissait comme une sibylle et c'est encore enveloppée de cette image qu'elle est toujours présente dans les couches les plus profondes de mon être. Il y a quelques années, parlant d'elle avec un de ses anciens analystes, il m'a dit : « Pour moi, elle était Socrate. » Quelle surprise que la confrontation, et à première vue la contradiction, de ces deux images. Socrate, le grand interrogeant, celui qui fait voir qu'on ne sait pas ce qu'on croyait savoir, et qu'on connaît ce que l'on pensait ignorer. Socrate qui était pour moi un personnage laïc. A l'extrême opposé, en apparence, de la Sybille dont le silence ou les rares paroles vous permettaient d'entendre, de reconnaître dans votre propre voix la parole profonde. La Sibylle, personnage reliant, religieux, qui vous rattachait à la parole entrecoupée du poète, du prophète ou du dieu et à la part mystérieuse du monde et de l'existence. C'est toute cette étendue que pouvait donc, dans l'espace imaginaire, recouvrir le personnage de Blanche.

Après plus de 35 ans de vie commune, Pierre, dans un admirable texte de *Proses*, appelé « Trésor », découvrait dans sa propre vie la même étendue, la même profondeur de l'être de Blanche.

J'ai un trésor qui est toi, et bien que sans cesse menacé par le Temps voleur : trésor. Tu es trésor par l'intervention que tu as osé faire jadis pour transformer en moi cent choses de profondeur, et me conduire à moi-même. Tu es trésor par la présence incessante, constante et fidèle à tous les tourbillons, crises, malheurs passagers. Tu es trésor de jugement, pendant des âges et des âges. Tu es trésor de patience et d'impatience, quand tu aides à toutes solitudes et ajoutant de singulières lumières. Tu fus trésor par la connaissance hardie et dangereuse où tu m'as plongé et entretenu. Je ne pense plus désormais qu'au Temps et au danger que le temps suspend sur mon trésor, mais comme toi-même le proclames, je fais confiance au trésor pour toujours. (Pr. 1262)

Blanche a ouvert à Pierre par la pensée et la pratique analytique, par la philosophie aussi, par sa constante interrogation sur la vie du monde et de l'esprit une nouvelle dimension de l'art et de l'invention.

C'est elle qui lui a apporté le thème de *Paulina 1880* qu'il a su si magnifiquement élargir.

A propos de Catherine Crachat, personnage dominant d'*Hécate* et de *Vagadu*, Pierre Jean Jouve écrit dans *En miroir* :

Catherine était une curieuse imago que B. avait formée, à l'usage de sa fantaisie, et le patronyme « Crachat » représentait la manière de son esprit si propre à saisir ce qu'il peut y avoir de vertueux dans l'humiliation naturelle. Nous parlâmes quelque temps de Catherine Crachat, et sans que j'y prisse garde, le personnage de l'actrice se forma. Je mis en face d'elle Pierre Indemini par un violent contraste, et c'est à Vienne que je trouvai la troisième, Fanny Felicitas.

C'est Blanche qui fit connaître à Pierre la série de rêves qui forme la trame de *Vagadu* et la première édition de *Dans les années profondes* est dédiée à B.

Dans la préface à *Sueur de sang* : « Inconscient, spiritualité et catastrophe » on peut retrouver, magnifié par le Verbe tendu et prophétique de Pierre, de nombreux thèmes surgis de l'expérience de Blanche.

Dans des notes prises lors du séjour des Jouve chez nous en 1964, à Gstaad, je retrouve ceci :

Blanche me dit qu'elle regrette que Pierre ait abandonné le roman. Il a une telle puissance d'imagination qu'il ne sait où la placer. Le roman va avec le monde et suit son train, ainsi on demeure dans le monde. Tandis que la poésie est une chose très mystérieuse. Souvent elle vient goutte à goutte, alors il est furieux, il trace, il déchire...

Après un moment elle ajoute : « J'ai vécu très fortement l'élaboration de ses romans. Lors du dernier, *La Scène capitale*, j'étais très prise par mes malades, Pierre par un mouvement sentimental, la collaboration s'est dé faite sans que de part et d'autre nous désirions la reprendre... »

Un ancien analysant de Blanche qui est peintre me rapporte à propos d'elle : « La peinture, je ne sais pas vraiment ce que c'est, mais l'écriture, je sais. J'ai collaboré aux romans comme artiste. »

Un autre soir à Gstaad, Blanche me parle du langage :

Peut-être naît-il des bruits et des voix entendues dans la vie intra utérine. Ces sons sont traduits ensuite par la mère : Sois sage. Que tu es gentil. Papa t'aime. C'est beau, etc. Il y a toujours ambiguïté dans le langage à cause de cette traduction d'un langage cosmique ou physiologique en langage culturel — Vous voudriez retrouver le langage cosmique de Pierre dans son poème ? Elle rit : — On peut rêver, non ?

Lorsque nous sommes à quelques-uns avec les Jouve, Blanche s'efface et laisse parler Pierre. Sa parole est ferme, brillante, souvent amère, parfois très caustique. Elle finit toujours par revenir à son œuvre ou aux épisodes de sa vie. Parfois il se tourne vers elle pour lui poser une question, solliciter une approbation. Elle répond d'une phrase. Cette phrase de Blanche, toujours brève, peut être parfois décisive.

Au début des années soixante, nous étions ma femme et moi très concernés par la guerre d'Algérie. Pierre aussi, mais avec irritation. Il admirait beaucoup de Gaulle, mais comprenait mal sa politique menant pas à pas à l'indépendance algérienne car pour lui il n'y avait rien de plus désirable que d'être Français. Il m'avait plusieurs fois interrogé sur ma position à cet égard et j'avais, par respect pour lui, éludé ses questions. Un soir, à la Weinstube de l'Alpenrose à Sils-Maria, il m'a dit avec colère : « En somme vous êtes pour la séparation de l'Algérie et de la France, pour l'indépendance complète. » J'ai senti à ce moment que je ne pouvais plus et d'ailleurs ne voulais plus reculer et j'ai dit : « Oui ».

Il n'a pas répondu et a commencé à se lever, gêné par le banc sur lequel il était assis avec Blanche et je me suis dit avec chagrin : « Cette fois c'est la brouille ». Cela allait l'être, mais à ce moment Blanche a dit de sa voix calme : « Mais enfin, Pierre, tu sais bien que c'est notre péché depuis 130 ans. »

Avec un peu d'hésitation mais contraint, malgré sa colère, par son admirable honnêteté à reconnaître la vérité de la phrase de Blanche, il s'est rassis. Nous sommes restés amis même si une certaine animosité persistante l'a amené le lendemain à nous faire sentir que son irritation n'avait pas tout à fait désarmé. Il devait aller rencontrer Alberto Giacometti dans sa maison familiale du Val Bregaglia. Nous pensions qu'il nous proposerait de l'accompagner car à Sils nous l'emmenions chaque jour en promenade en voiture et cela nous intéressait fort de rencontrer Giacometti avec lui. Mais il a fait venir un taxi, ne nous a pas fait signe et nous avons été privés de dessert. Ce qui a fait rire Blanche quand nous nous sommes revus le soir, mais elle avait sauvé l'essentiel.

Je voudrais en terminant évoquer un très beau souvenir de Pierre Jean Jouve. En 1964, il avait eu un grave accident cardiaque, il ne pouvait aller dans sa chère Engadine dont l'altitude était trop élevée pour lui cette année-là. Il est venu passer ses vacances chez

nous, à Gstaad, avec Blanche. Il a pu revoir des glaciers, des cols, des lacs de montagne mais qui n'avaient pas le caractère aérien ni la charge poétique de ceux de l'Engadine. Sa santé n'était pas encore rétablie, il était préoccupé par les poèmes de *Ténèbres* auxquels il travaillait. Il était surtout irrité par les obstacles que les héritiers peu compréhensifs de Wedekind opposaient à la parution de la superbe traduction de *Lulu* qu'il venait de faire. Il en a fait — avec quel admirable talent de lecteur — une première lecture devant quelques amis. Cela lui a fait plaisir mais a aussi ravivé sa colère. Bref, son séjour a été parsemé pour lui de moments heureux et d'orages.

Au moment de partir, après les adieux, étant déjà installé dans la voiture avec Blanche, il a abaissé lentement, et comme par un mouvement méditatif la glace, et il a fait signe à ma femme. Elle s'est approchée, il a pris sa main, l'a embrassée et a dit : « Je vous ai posé bien des problèmes. J'ai été pour vous un hôte bien difficile mais merci de toutes vos grâces. »

Il a dit cela comme un prince, le prince qu'il était. Rétablissant ainsi la situation véritable et nous faisant ressentir avec force, pendant que la voiture s'éloignait, « toutes les grâces » que sa présence et celle de Blanche nous avaient apportées.

Sur un vers de Jouve

Pierre Jean Jouve écrit dans *Mélodrame* : « Le poète ne dit qu'un mot toute sa vie... » C'est une vérité de poète, ou plutôt c'est une évidence d'avant la pensée. Jouve précise que le poète ne dit qu'un mot toute sa vie...

« Quant il parvient à le desceller des orages. »

Ce mot il faut donc le déceler en soi avant de pouvoir le desceller des orages et ce travail on s'aperçoit qu'il prend toute la vie. On comprend mieux l'importance décisive de ce mot si, passant du langage du poème à celui des sciences humaines, on tentait de dire : « Quand il parvient à le desceller des pulsions ». Cette transcription dans le registre des vérités psychologiques anéantit, on le voit bien, le poème. Celui-ci exige des orages pour donner toute sa force et tous ses risques à l'acte du poème. Ce mot unique, Jouve l'appelle encore :

« Ce mot de gloire sans écho
De l'amour enfantin le plus chaud des amours. »

Ce mot nous rappelle donc, dans toute son étendue et son excès, le parcours et la vocation érotique du poème tel que déjà, en 1925 dans le premier livre de sa *vita nuova*, Jouve l'exprime dans un bref et admirable poème de *Noces* :

« C'est vrai je n'ai jamais jamais prié
Dit la femme grande et douce de taille
Mais donnez-lui mon sein mon ventre et ma jeunesse
Il sera satisfait. »

En face de ce qui est refusé et que pourtant on veut satisfaire, il y a le corps ardent du poème qui n'ignore pas le don reçu et la nécessité de lui répondre par le don du chant. « La femme grande et douce de taille » que Jouve suscite dans son poème, on peut penser que c'est la poésie elle-même. A ce qu'on n'a jamais, jamais prié parce qu'on le croyait mort ou illusion il faut que le poète donne son corps. Il doit susciter, dans son écriture intérieure et dans son poème, un vrai corps féminin pour en faire don et abandon. Pour satisfaire ce qui fait face au poète et d'un même mouvement le surplombe, il faut encore, dit Pierre Jean Jouve, que le poème lui donne sa jeunesse. L'écoute intérieure nous fait entendre que ce n'est pas la jeunesse passagère de notre corps que nous devons donner au poème mais celle qui est enracinée dans les mots, les rythmes, les images « de l'amour enfantin le plus chaud des amours ». Si le poète ne garde en lui accès à l'ardente curiosité, à l'impétuosité des sens, à toute l'étendue de l'amour et de la sexualité de l'enfant, il ne peut parvenir au poème qui l'attend, au poème de toute la vie, tel que nous devons l'espérer encore aujourd'hui malgré l'apparent désenchantement du monde. Cet amour enfantin est, il est vrai, un amour blessé et les poètes sont ceux qui ne s'en accommodent pas. C'est de cette blessure qu'ils naissent. Partant de la constatation que « la vraie vie est absente », leur tâche est de découvrir et d'inventer que la vraie vie est aussi présente. Présente, avec sa parole aveugle et son oreille attentive, dans l'énorme phrase de douleur, d'allégresse, d'incertaine certitude qui, venue du plus profond de nous-mêmes, ne cesse pourtant pas de nous précéder.

André Malraux

Situation et portrait de l'écrivain

Communication de M. André Vandegans
à la séance mensuelle du 11 décembre 1993

Malraux appartient à une génération qui est venue à la conscience au lendemain de la première guerre mondiale, pour découvrir que les valeurs qui jusque-là avaient soutenu l'homme étaient mortes ou vermoulues. Nietzsche avait proclamé depuis longtemps la mort de Dieu et voici qu'à présent la notion d'homme, d'individualité, de personnalité commençait elle-même de s'effriter au milieu d'un grand délabrement de tous les mythes qui avaient pendant des siècles aimanté la conscience et la volonté.

Avide de nouveaux mythes et de nouvelles valeurs, cette génération va chercher un refuge dans l'action. Tantôt dans une suite incohérente de gestes purs et dépourvus de toute finalité autre qu'eux-mêmes ; tantôt dans des engagements plus concertés et qui tentent de rallier de grandes options contemporaines, exaltantes par le dynamisme qui les anime, rassurantes par les encadrements et par les fins précises qu'elles se donnent : fascisme, marxisme ; tantôt encore, mais le cas est plus rare, dans des tentatives de rendre vie à des mythes anciens dont les défenseurs de l'ancien régime gardent la nostalgie.

D'une manière générale, l'homme de la génération des années 30 est las du nihilisme dont l'homme qui avait eu vingt ans en 1920 s'était amèrement repu. Il refuse de s'y complaire. Il se détourne des abîmes fascinants d'un moi inquiet pour faire face au monde, pour affronter un destin nu et cruel dont un écran de valeurs tranquilisantes a cessé de le séparer, pour s'éprouver lui-même dans un dur combat avec ce destin ; pour créer enfin des

valeurs nouvelles. La génération de 1930 entend être énergique et même héroïque.

Dans un univers où il n'y a ni Dieu ni Christ et où toutes les valeurs s'effondrent, par conséquent tragique, le devoir est de prendre conscience de cette tragédie et de dresser contre les puissances menaçantes du monde et de l'homme toutes les forces que l'on peut rassembler en soi, dans un geste de défi ; puis, de reconstruire un monde cassé.

Deux aînés avaient déjà emprunté ces voies de l'action et de l'héroïsme dans la foulée que la guerre leur avait imposée : Drieu la Rochelle (1891-1944) et Montherlant (1896-1973).

Le premier eut très tôt le sentiment d'un désaccord profond entre l'homme et le monde et la volonté de le dépasser. Les années 30 allaient lui fournir un climat à la mesure de ses aspirations. Drieu demande au vingtième siècle de réunir ce que les temps ont séparé : le corps et l'esprit, la pensée et l'action, et cela dans une vie de risque et de création qui relierait l'individuel au collectif. Mais Drieu n'est pas exempt de faiblesses. Il tient par mille fibres à ce qu'il dénonce et n'a pas plus la force de le renier complètement que d'assumer parfaitement une condition héroïque.

L'œuvre de Drieu est bien, déjà, comme le sera celle de Malraux, une interrogation. Elle constate des divorces douloureux, des antinomies déchirantes. Mais elle ne répond à cette interrogation que par des affirmations insuffisantes. De *L'Homme couvert de femmes* (1925) à *L'Homme à cheval* (1943), en passant par *Rêveuse bourgeoisie* (1937) et *Gilles* (1931)¹, la création de Drieu met bien l'homme en question mais sans lui montrer finalement d'autres voies que celles conduisant à l'amour et à la mort, particulièrement au suicide. Il se tua après s'être engagé dans l'aventure fasciste à l'écroulement de laquelle ce héros, en définitive manqué, ne voulut pas survivre. L'art de Drieu se ressent en fin de compte des insuffisances de l'homme. Si la langue est chez lui précise et imagée, si le mouvement est nerveux, la composition est excessivement relâchée. L'écrivain n'a guère le souci de la distinction des genres et mêle plus qu'il n'est permis à la fiction des idées insuffisamment

1. Drieu est également l'auteur d'essais : *Le Jeune Européen* (1937), *Genève ou Moscou* (1928), etc.

intégrées au tissu romanesque. Drieu vaut surtout par le ton, mordant, lyrique, qui toujours retient.

Montherlant est d'une autre dimension. L'immédiat après-guerre l'avait vu poursuivant dans la paix l'idéal héroïque dont l'avait nanti le combat. On le vit bien aux prédications du *Songe* (1922) et des *Olympiques* (titre sous lequel furent réunis, en 1938, trois textes de 1924). Mais les *Fontaines du désir* (1927) et *La Petite Infante de Castille* (1929) témoignent déjà de la naissance d'un cruel scepticisme à l'égard des valeurs. Aussi bien les œuvres suivantes allaient-elles affirmer, dans un style d'ailleurs admirable de densité et d'éclat, une éthique assez peu satisfaisante.

Montherlant se souvenant de la leçon de Gide, mais l'appliquant, il est vrai, à la différence de son maître, à des expériences souvent dangereuses, nie que l'homme doive être quoi que ce soit de définitif, de construit. Il ne lui demande que d'entretenir en lui une constante disponibilité qui lui permettra d'épouser tour à tour les attitudes les plus diverses et les plus contradictoires. Le seul devoir sera de s'accomplir complètement en chacune d'elles. Montherlant évoque le plus souvent un idéal de grandeur, d'ascèse hautaine, de résistance ou de service absolu. Mais son fameux principe d'« alternance » lui a fait enseigner aussi l'égoïsme, la sensualité et même la muflerie ; cet autre idéal n'ayant de commun avec le premier que l'intensité avec quoi l'on nous recommande d'y sacrifier. Incontestablement, le moraliste n'a cessé de privilégier le goût du risque, de l'aventure, le mépris de la facilité, l'engagement. On ne saurait sous-estimer une telle prédication. Encore faut-il reconnaître qu'elle conduit souvent sur des routes incertaines et que l'attitude de Montherlant enveloppe quelque chose de concerté qui fait douter de son drame. Ce doute naît surtout devant son théâtre. L'authenticité de *Mors et vita* (1932), de *Service inutile* (1935) et des *Jeunes filles* (1934-1939), où l'auteur apparaît constamment, semble plus grande.

L'éthique de Montherlant s'exprime dans une langue admirable de netteté et de richesse. Le style, dense et parfois éclatant, cherche l'effet, — et le trouve parfois un peu trop. Il y a en lui quelque chose de monté qui peut déplaire et qui l'écarte, en tout cas, de la sobriété classique.

Tels sont les maîtres qui ont ouvert la voie aux militants de l'héroïsme dont il faut parler maintenant. Non sans avoir rappelé

d'abord que la publication, par Bergson (1859-1941) des *Deux sources de la morale et de la religion* est de 1932 : le héros y est fortement et complètement dessiné. Il faut ajouter que les années trente marquent un significatif retour à Corneille : Jean Schlumberger signe *Plaisir à Corneille* (1936) et l'auteur du *Cid* hante alors un Robert Brasillach (*Corneille*, 1938), un Roger Caillois, essayiste de qualité.

Les écrivains préconisent et pratiquent l'action. C'est l'heure des manifestes, des discours, des engagements politiques. Des revues de philosophie politique naissent et se placent sous d'illustres patronages : Nietzsche et Péguy pour *L'Ordre nouveau* ; Péguy encore et Léon Bloy pour *Esprit*. Tout le monde se dit révolutionnaire. On milite pour le fascisme (Drieu la Rochelle, *Gilles* ; A. de Chateaubriant, *La Gerbe des forces* ; Brasillach, *Les Sept Couleurs*) ; pour le marxisme (Aragon, Éluard, J.-R. Bloch, P. Nizan) ; pour une « révolution personaliste et communautaire » (E. Mounier). Tous entendent réagir contre le désordre contemporain.

Le Congrès international des Écrivains révolutionnaires tenu en 1935, à Paris, sous la présidence de Gide, fait le procès de la littérature d'analyse proustienne, traitée de produit de la conscience bourgeoise et accusée d'empêcher le développement de la vie héroïque. Il exalte au contraire la littérature révolutionnaire, particulièrement communiste, qui montre l'homme opposé aux formes naturelles du destin : le monde et l'injustice sociale. Il est vrai que les congressistes marxistes ou marxisants sont divisés : les participants français n'admettent pas unanimement que la Révolution doive être d'abord économique et puis morale ; ils entendent préserver les droits de l'intelligence critique et ne pas sacrifier ceux de la vie intérieure. Malraux est parmi eux.

Toute la littérature qui compte fait alors l'apologie de la virilité et de l'enthousiasme. C'est un signe, note Pierre-Henri Simon, que le jury Goncourt couronne successivement durant cette période *La Condition humaine* de Malraux, *Malaisie*, d'Henri Fauconnier, *Capitaine Conan*, de Roger Vercelet, *Sang et lumière*, de Joseph Peyré, *Faux Passeports*, de Charles Plisnier, *L'Empreinte du Dieu* de Maxence Van der Meersch.

On peut rattacher à cette production les romans maritimes d'Édouard Peisson, et ceux d'alpinisme de Joseph Peyré.

Dans cette ambiance se sont développées les deux œuvres les

plus importantes de l'entre-deux-guerres : celle de Saint-Exupéry et celle de Malraux.

Saint-Exupéry (1900-1944) nous a laissé quelques textes denses et brefs — (si l'on excepte *Citadelle*, somme un peu verbeuse, où l'écrivain s'abandonne sans trop de bonheur à l'exercice de la pensée spéculative pour lequel il était peu fait) — qui constituent l'œuvre la moins gratuite qui soit. *Vol de nuit* (1932), *Terre des hommes* (1939), *Pilote de guerre* (1940) sont à peine des romans, au sens propre du mot. On ferait le même constat à propos de nombreuses fictions de l'époque. C'est qu'elles ont en commun de ne plus vouloir représenter le monde, mais de l'interroger, de poser des problèmes, d'esquisser des solutions. Il va de soi que cette nature du roman lui interdit d'épouser les formes classiques de la fiction narrative. Chez Saint-Exupéry, l'intrigue est ténue, les personnages manquent d'épaisseur et l'évocation est dépourvue d'ampleur. Le but de l'écrivain n'est pas là. Il entreprend très concrètement de dénoncer le savoir livresque, le raisonnement logique, et d'exalter, en contrepartie, la connaissance issue de l'expérience et de l'action utile qui nous rattache à la communauté humaine. Dans l'accomplissement de cette action réside celui de l'homme, quand il découvre le sens de ce qu'il fait. L'absurde, la question sur les fins disparaissent, pour Saint-Exupéry, dans l'apparition de ce sens.

L'œuvre, cependant s'attache à privilégier des tâches périlleuses où l'homme trouve ses plus hautes dimensions dans un sacrifice quotidien à des devoirs obscurs dont ne sortira aucune gloire tapageuse. Elle célèbre un héroïsme tranquille, obstiné, qui se voue au triomphe du courage humain sur les forces les plus acharnées du destin, dans le simple exercice d'un métier dépourvu de prestige.

Saint-Exupéry a donné une image admirablement convaincante de l'écrivain-homme d'action, chez qui l'action et l'œuvre sont consubstantielles et entretiennent un indissoluble rapport.

* * *

André Malraux allait en donner une autre. Je me bornerai ici à des caractéristiques générales de sa personne.

Chez Malraux, comme chez Saint-Exupéry, l'action et l'art sont

étroitement unis, mais cette union peut sembler moins apparente parce que l'œuvre n'est pas née de l'exercice d'une profession.

Sans doute, on voit de prime abord que Malraux n'est pas un romancier du type réaliste et qu'il n'est pas allé en Indochine, par exemple, pour se documenter sur la jungle et en rapporter, ensuite, les matériaux nécessaires à *La Voie royale*. Mais on pourrait se demander si, consciemment ou inconsciemment, il n'a pas tenté l'aventure, ne s'est pas engagé dans divers combats pour tirer finalement d'eux une œuvre qu'il estimerait supérieure aux actes qu'elle transpose.

En effet, chez Malraux, l'action est accomplie à des fins qui sont entièrement indépendantes de l'œuvre qui la cristallisera. Elle est toujours une réponse à une pression du destin, qui se manifeste sous diverses formes ; une tentation de s'éprouver devant ce destin et, si possible, de le vaincre.

L'œuvre constitue, ensuite, une prise de conscience plus profonde de l'expérience, une mise en forme de celle-ci et, par là-même, une nouvelle entreprise contre le destin puisqu'elle oppose à l'une de ces manifestations, — en l'occurrence l'effacement de l'homme, — un monument pratiquement indestructible, à tout le moins plus durable que son auteur : le livre.

Action et œuvre constituent donc deux gestes du même ordre, de même origine et situés sur le même plan.

Que l'action n'est pas menée en vue de la seule opération artistique, on en détient la preuve dans le fait que Malraux s'est dépensé maintes fois sans avoir tiré un livre de son effort.

Corrélativement, il a écrit des romans qui ne sont pas issus d'expériences directes, mais dont il n'avait pas moins le sentiment qu'ils étaient des manifestations de sa qualité d'homme en face du monde, des actes de domination de ce monde, des tentatives de donner cohérence et sens à ce qui avait les apparences de la confusion, de l'absurde, et que le temps allait engloutir.

Les buts de l'action malrucienne sont toujours les mêmes et se situent à la plus grande profondeur. L'action de Malraux, — et donc de son œuvre, — est dirigée contre les diverses particularisations du destin.

En revanche, les formes que cette action a prises au cours de sa carrière ont été différentes, en fonction de l'évolution de sa person-

nalité et des transformations qu'ont subies les réalités sur lesquelles Malraux appuyait son action.

C'est ainsi que dans sa jeunesse, avant qu'il eut rencontré le communisme, sa révolte a pris le visage de l'aventure solitaire : par exemple lors du premier voyage en Indochine (1923-1924). Par la suite, elle a épousé la Révolution parce que Malraux a été sensibilisé à l'oppression de l'homme par l'homme.

Si, par la suite encore, elle s'est dégagée de la révolution, ce n'est pas que Malraux ait cessé de privilégier les valeurs universelles qu'il avait, dans sa jeunesse, substituées aux valeurs mortes ou mourantes des années 1920-1930. C'est parce qu'il a découvert que ces valeurs étaient reniées par les hommes en lesquels il avait mis sa confiance. Il n'a pas quitté le communisme parce qu'il avait changé lui, Malraux, mais parce que le communisme avait changé. Au reste, il n'y avait jamais adhéré complètement, et, dès 1935, année du *Temps du mépris*, le plus « communiste » de ses livres, il émettait des réserves à son propos. Les Soviétiques se défiaient d'ailleurs de lui autant qu'il se défiait d'eux : ils mettaient régulièrement ses livres à leur Index, à l'exception du *Temps du mépris*.

On a suspecté à bon droit la conviction marxiste de Malraux parce que cette conviction, considérée comme une acceptation totale de la doctrine et de ses implications, n'a jamais existé. Mais la réserve de Malraux à l'égard du marxisme doctrinal n'a jamais signifié la moindre complaisance à l'égard du fascisme. Les Russes ont, dès 1928, vu dans *Les Conquérants* un livre fasciste et l'ont interdit. Mais, dans le même temps, Mussolini interdisait la vente du livre en Italie.

Rien ne signifie davantage qu'il n'y a jamais de correspondance absolue entre la revendication de Malraux et un quelconque programme politique.

Malraux peut donner son appui à un programme : c'est alors qu'il y voit un moyen de réaliser, dans les limites permises à l'homme, les fins qu'il lui assigne.

Le passage de Malraux au gaullisme a pu surprendre. C'était oublier qu'au moment où il a eu lieu, le communisme n'était plus la gauche et que le gaullisme n'était pas la droite. C'était oublier que le communisme était devenu un nationalisme policier et que le gaullisme avait contribué au renversement du fascisme, qu'il entendait réaliser (et il l'a réalisé) la décolonisation et dégager la France

(ce qu'il a fait) de la sujétion américaine. C'était perdre de vue que le chef de l'État se proposait de rendre à la Nation sa pleine dignité et sortir le pays de l'ornière où le maintenait un parlementarisme misérable, instable dont les jeux sans grandeur empêchaient le redressement français.

En 1945 puis en 1958, ce mouvement pouvait jouer aux yeux de Malraux le rôle qu'avait assumé le communisme avant 1939. Et cela dans la mesure où le gaullisme luttait pour la dignité de l'homme, où il cherchait à affirmer sa grandeur, à la dégager des compromissions et des mesquineries de la scène politique ; dans la mesure où il tentait de restaurer le prestige de la nation, — une idée que Malraux n'a jamais critiquée, fût-ce au temps de son compagnonnage avec le communisme.

On peut d'ailleurs fortement douter que Malraux ait donné à tous les aspects du gaullisme une égale adhésion. Il est certain que le gaullisme, pas plus qu'aucune autre doctrine, n'a résolu les problèmes qui hantent Malraux, parce que les plus profonds de ces problèmes sont hors des prises de n'importe quel système politique.

Aucun n'a le pouvoir d'éliminer la maladie, la vieillesse, la mort. Aucun ne peut faire que la crevasse qui sépare l'homme de l'ordre inhumain du monde soit comblée. Et c'est parce que cette crevasse ne peut être comblée que l'œuvre de Malraux est marquée d'un accent pessimiste.

Mais cette œuvre pessimiste est une œuvre salubre dans la mesure où elle nous donne conscience de notre condition et où elle nous engage virilement à ne pas l'accepter mais à la surmonter par un effort inlassable dans tous les domaines où elle peut être sinon vaincue, au moins améliorée.

L'optimisme est une niaiserie tant que la mort existera. Un artiste est plus grand de nous en persuader que de nous masquer le tragique de la vie, surtout qu'il nous enseigne, de surcroît, à tirer de la conscience que nous en prenons des signes de grandeur.

Ce que j'ai dit de Malraux a déjà largement fait comprendre que cet artiste est un écrivain d'idées, celles-ci étant évidemment incarnées dans des fictions. Malraux n'est nullement un philosophe : le choix même de son matériau, — le roman, — le prouve et, plus encore, la puissante incarnation de sa pensée. Cette pensée, qui se ramène à un petit nombre d'idées-forces, d'une importance d'ailleurs capitale, n'a rien de sectaire. Elle résout les problèmes sans

jamais disqualifier d'autres solutions possibles à ces problèmes. Celles qui ont la préférence de Malraux se laissent aisément deviner. Mais l'artiste a eu la noblesse morale et l'habileté artistique de ne jamais les souligner. Aussi bien la volonté de prouver est-elle absente de ses romans bien que les convictions de l'auteur y transparaissent clairement.

Écrivain d'idées sachant incarner ses idées dans des fictions denses où ne manquent ni action, ni personnages bien vivants, ni atmosphère, Malraux a cependant donné, au fil de ses constructions romanesques, une place importante au développement indépendant des idées au cours, par exemple, de longues conversations entre personnages.

Ces conversations ont beau s'insérer habilement dans l'action et constituer un subtil contrepoint de celles-ci, il reste qu'elles grèvent parfois le roman et lui interdisent de répondre aux exigences tolérables de l'esthétique romanesque. Cette indépendance de la pensée au sein de la fiction révèle, de toute évidence, un type d'artiste particulier, qui possède d'ailleurs de nombreux représentants. Que l'on songe à Stendhal, à Balzac, à Hugo, à Barrès. Et, à l'étranger, parmi les écrivains contemporains, à Thomas Mann, à Robert Musil (qui est un cas extrême), à Aldous Huxley, à Alberto Moravia. Beaucoup de ces auteurs sont très différents de Malraux en ce que, chez eux, l'œuvre n'est liée à aucune action militante, mais ils ont en commun avec Malraux de donner, dans leurs romans, une place considérable au développement autonome des idées. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'ancêtre, sur ce point, a été incontestablement Dostoïevski.

Cette disposition de l'artiste le fait glisser très aisément vers l'essai et pas nécessairement en fin de carrière, à un moment où l'écrivain sentirait se tarir ses forces imaginatives. Malraux a écrit des essais dès ses débuts et il n'a jamais cessé d'en publier. La réflexion pure est incontestablement une pente de son génie.

Mais alors même que, chez lui, elle se développe entièrement hors de la fiction, elle demeure une pensée de poète. De même que les romans de Malraux sont constamment lestés de réflexions, de même sa réflexion possède des caractères qui la font ressortir à l'art et qui, soit dit en passant, la rendent parfois difficile.

Certes, chez Malraux, la difficulté naît souvent d'un défaut : l'écrivain est parfois obscur par incapacité d'être clair. Mais la dif-

ficulté peut surgir aussi du caractère proprement artistique de l'expression de la pensée, laquelle n'est jamais discursive mais procède par éclairs se succédant dans un ordre qui n'est pas celui de la logique, à coups d'ellipses déroutantes et d'images dont le référé est malaisé à découvrir. À cet égard, *La Tentation de l'Occident*, *D'une jeunesse européenne*, les préfaces à *Sanctuaire* et à *L'Amant de lady Chatterley*, l'essai sur Laclous et les travaux sur l'art sont très significatifs. Plusieurs critiques ont souligné l'hermétisme de certains de ces textes.

Les romans n'en sont pas toujours dépourvus non plus, notamment dans les parties où les idées s'épanouissent largement, et en raison même de la manière dont ces idées sont développées.

L'obscurité peut d'ailleurs se rencontrer ailleurs, au niveau de ce qu'il faut bien appeler conventionnellement l'intrigue : on suit parfois assez mal son déroulement. Souvenons-nous, par exemple, de la fin de *La Voie royale*, de passages de *La Condition humaine* et de *L'Espoir*. Malraux, grand visuel, ne fait pas toujours bien voir.

Mais là ne se situent pas les seules insuffisances du romancier : ses personnages manquent d'épaisseur : on se souvient mal de certains. Son univers est limité. Son style est insuffisamment diversifié et c'est trop souvent la voix de l'auteur que l'on entend.

Pour Malraux, ces insuffisances cessent d'en être si l'on reconnaît avec lui qu'il n'est pas un romancier au sens étroit et contestable du mot : ce que nous appelons un roman bien fait est simplement un roman qui répond à certaines normes esthétiques élaborées à partir d'un certain type d'œuvre : le roman psychologique de la dépendance de *La Princesse de Clèves*.

Malraux prétend appartenir à la catégorie des écrivains dominés par leur matière, emportés, submergés par elle, s'exprimant dès lors par des moyens qui ne sauraient s'accorder à ceux d'écrivains-artisans pour qui l'œuvre est moins une expression sauvage de l'homme qu'un objet détaché d'eux et auquel ils ont donné, en toute sérénité, les contours rigoureux, la structure équilibrée répondant à ce que l'on appelle les lois du genre choisi : et de citer Montaigne, Pascal, Dostoïevski et même Balzac, Shakespeare et les sculpteurs du tympan de Moissac. Il est bien vrai que les créateurs se séparent dans les deux familles distinguées par Malraux et que,

par certains traits, il s'apparente à la première, — moins, peut-être qu'il n'a voulu le faire croire.

Il reste que les écrivains dominés n'ont fait bien souvent que substituer à un ordre classique régnant de leur temps un autre ordre et que ce nouvel ordre a garanti leur œuvre de l'obscurité.

Les exemples de Montaigne et de Pascal sont naturellement sans valeur. Mais Shakespeare et Dostoïevski, pour dominés qu'ils soient, sont clairs. Peu d'écrivains plus dominé que Diderot, qui est lumineux. Balzac en qui Malraux voit avec raison un artiste dominé, n'en a pas moins créé la formule du roman représentatif moderne ; ses structures sont impeccables, ses personnages, d'une présence étonnante (quoi qu'en dise Malraux), son univers, prodigieusement étendu.

Il ne semble donc pas que la domination de l'écrivain doive conduire nécessairement aux insuffisances de Malraux. Elle peut entraîner la répudiation de schèmes jugés inadéquats mais n'empêche nullement la création de nouveaux schèmes ordonnateurs, en l'absence desquels, d'ailleurs, il n'y aurait pas d'œuvre d'art. Et Malraux lui-même, tout dominé qu'il est, a donné volontairement à ses fictions d'authentiques structures. Mais elles apparaissent mal, toutes réelles qu'elles sont.

Si ses personnages ont une faible présence, c'est moins que la domination de l'artiste conduise à créer de tels personnages qu'en raison de l'incapacité relative de Malraux à se dédoubler en de nombreuses créatures. Dostoïevski est dominé et cependant Raskolnikov et Muiskhine ont de l'épaisseur.

On ferait la même remarque à propos de l'étendue de l'univers romanesque de Malraux en l'opposant à celui de Dostoïevski et de Tolstoï.

En fait notre écrivain s'apparente plus au poète qu'au vrai romancier, même si l'on admet, comme il le faut d'ailleurs, qu'il n'y a pas qu'un seul type de romancier (Flaubert, par exemple) ou de roman authentique.

L'œuvre romanesque de Malraux exprime essentiellement une personnalité, la sienne, à travers des fictions dont la structure, d'ailleurs réelle, s'impose le plus souvent assez mal ; par le moyen de personnages relativement peu individualisés, qui parlent souvent la langue de l'auteur. Ces fictions mettent en scène un univers limité et elles explicitent des thèmes peu nombreux : univers et thèmes

obsessionnels de l'auteur. Elles les développent dans un style souvent rapide, haletant, elliptique où la plus profonde et parfois la plus obscure abstraction se mêle au cortège d'images frappantes mais parfois déconcertantes : un style qui, en plus élaboré, est celui-là même de la conversation de l'auteur.

Ces caractéristiques empêchent certainement son œuvre romanesque de se situer au tout premier rang.

Mais elles lui donnent un accent poétique de la plus haute qualité. Cette œuvre qui exprime si fortement son auteur est d'un *ton* incomparable. On y entend une voix virile, tourmentée mais dure, sachant d'ailleurs se plier, occasionnellement, aux accents de la tendresse ou s'élever au grand chant lyrique de la déploration ou de l'exaltation.

Cette voix suscite des scènes poignantes d'horreur ou de grandeur qui ne s'effacent plus de la mémoire. Davantage qu'un évocateur d'hommes, qu'un bâtisseur d'intrigues, Malraux est un admirable peintre de scènes : la marche contre les Moïses dans *La Voie royale*, la scène du préau dans *La Condition humaine*, la descente des aviateurs blessés dans *L'Espoir*, l'attaque des gaz dans *Les Noyers de l'Altenburg* comptent au nombre des plus grandes pages de la littérature universelle.

Le style, en dépit des défauts que j'ai soulignés, relève d'un art exemplaire. Cet art est d'ailleurs varié. Tantôt dépouillé jusqu'à la sécheresse et servant alors parfaitement une signification où s'enferme un désespoir dur et stoïque, il peut s'enrichir et se déployer au point de rappeler les incantations magiques du plus souverain Chateaubriand.

Mais dans l'un et l'autre cas il s'agit d'un art de poète, c'est-à-dire essentiellement fondé sur la suggestion, l'ébranlement de la sensibilité.

Cet art de poète est mis au service non d'une prédication (ce qui serait d'ailleurs impossible) mais d'une exaltation. Une exaltation de l'âme vers un idéal de dignité, de liberté, de fraternité, d'amour, de grandeur.

Malraux, grand poète de la noblesse humaine, grand artiste du verbe, s'inscrit dans la tradition cornélienne de la France.

Il a sa place au panthéon des classiques de notre langue.

Les secrets de la filiation littéraire : du *Caligula* de Camus au *Roi Bonheur* de Bertin

par Heinz KLÜPPELHOLZ

« O lune, lune, il me faudrait la lune avoir »,
disait Caligula soufflant dans son miroir.
Charles BERTIN, « Sésame pour mourir » (1944) ¹

I. Introduction

Le personnage de Caligula, empereur romain, dit Caius Caesar Germanicus, né à Antium en l'an 12 et assassiné à Rome en l'an 41, figure parmi les personnalités historiques dont le caractère insolite suscite toujours l'intérêt d'un vaste public. Des mesures heureuses prises par l'empereur au début de son règne lui valent une certaine popularité. Quand il tombe malade, son comportement se transforme en une folie sanguinaire qui le fait désormais régner en dieu. Sous l'influence du culte d'Isis, il se fait adorer par ses sujets comme le « Nouveau Soleil ». A la mort de Drusilla, sa « sœur-amante », les manifestations de sa douleur sont extravagantes. Il essaie de remplir à nouveau le trésor public par le chantage et les accusations de lèse-majesté. Lassé de ces activités, il cherche la gloire sur le champ de bataille. Le caprice du despote incite cepen-

1. Charles BERTIN, *Psaumes sans la Grâce*. Bruxelles, La Maison du Poète, 1947, pp. 35-42 : « Sésame pour mourir », v. p. 39.

dant à des conspirations. Il survit aux deux premières, mais succombe à la troisième².

Rien d'étonnant à ce qu'un tel sujet fascine les dramaturges : Albert Camus en fait une tragédie pour la présenter, au Théâtre Hébertot, le 26 septembre 1945, sous le titre de *Caligula*. Charles Bertin en recrée le thème sous la forme d'une farce dont le héros est un roi imaginaire vivant à une époque indéterminée. La première de cette pièce a lieu, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, le 28 septembre 1966, sous le titre du *Roi Bonheur*. Bertin tient à confirmer que son roi n'est qu'une figure rêvée par lui-même, sans rapport donc avec le personnage de Camus.³ Néanmoins, une approche comparatiste des deux pièces s'impose du fait que le deuxième texte semble entretenir des rapports thématiques avec le premier, qu'il traite différemment les actes de « démente » du protagoniste, que la poésie occupe une place centrale dans les délibérations des deux dramaturges. Cette synthèse critique fait toujours défaut. Face à la complexité des problèmes soulevés par cet apparent jeu intertextuel des deux pièces, la présente étude ne peut toutefois constituer qu'un premier pas sur ce terrain en jachère.

II. Camus et l'Absurde

Quand le dramaturge français commence à s'intéresser au thème de l'empereur romain, il est en train de lire deux philosophes : Nietzsche et Kierkegaard. Alors que le premier cherche à réaliser une transmutation des valeurs afin d'obtenir une liberté par-delà les traditions établies, le second prêche la vérité d'un homme en proie aux doutes et aux souffrances. On connaît l'importance de ces lectures dans la conception de toute œuvre de Camus, et il est significatif que ces deux philosophes soient des pessimistes. L'homme est d'ailleurs en proie à cette époque de sa vie à une crise personnelle assez intense dont on peut trouver les causes dans un état de santé chancelant et des déceptions politiques. C'est la composition de sa *trilogie de l'Absurde* qui l'aidera à en triompher. D'abord, c'est

2. Cf. *La Grande Encyclopédie*, 22 vol., Paris, Larousse, 1971-1981, t. 4, p. 2182 : « Caligula ».

3. Cf. la lettre que Charles Bertin nous a adressée le 14 juillet 1993.

Caligula qui lui permet de vivre les conséquences logiques d'un désespoir individuel. Vient ensuite *L'Étranger* qui lui fait comprendre qu'un homme peut parfaitement accepter ses limites, qu'elles lui déplaisent ou non. Enfin, *Le Mythe de Sisyphe* lui apprend que l'absurdité de la vie ne doit pas nécessairement mener à la résignation.⁴ Il saura désormais que l'homme peut surmonter l'Absurde, dès qu'il l'accepte comme faisant partie intégrante de son existence.

Le *Caligula*, qu'il rédige en 1938 et qui connaît un accueil varié auprès du public, est encore loin de cette acceptation, bien que la révolte se fasse déjà sentir dans les propos du protagoniste. Sur le canevas historique, Camus développe une tragédie en quatre actes. C'est la mort de Drusilla qui fait comprendre à son héros que la vie n'est qu'une illusion, ce qui éveille en lui un « besoin d'impossible » dont il se réclamera tout au long de son règne. Celui-ci se fondera sur une *logique meurtrière* qu'il poussera à fond pour toucher aux confins de la vie. S'il y découvre la mort en tant que l'absurdité à l'état pur, il entendra désormais se montrer à la hauteur de la situation. Car il tiendra pour égales l'absurdité de ses actes et celle du destin. *Caligula* déclare :

[...] Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde.⁵

L'empereur camusien n'est donc pas un « dément », comme l'a bien souvent affirmé la critique littéraire⁶, mais c'est à la rigueur un « fou lucide » qui arpente délibérément les confins de l'Absurde. Non que, ce faisant, il ne s'approche pas de l'idée que Nietzsche s'était faite des origines de la tragédie attique : « culte dionysien du vouloir vivre et de la liberté portée jusqu'à l'obses-

4. Cf. Raymond GAY-CROSIER, *Les envers d'un échec : Étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris, Minard/Lettres modernes, 1967, pp. 55-78 : « L'Organisation de l'Absurde (*Caligula*) », v. pp. 59-60.

5. Albert CAMUS, *Caligula* suivi de *Le malentendu*, Paris, Gallimard, 1958, pp. 9-150 : *Caligula*. Pièce en quatre actes, v. p. 26. C'est à cette édition que renvoient toutes les citations.

6. Cf. à titre d'exemple André ALTER, « De *Caligula* aux *Justes* : de l'absurde à l'injustice » dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, t. 12, 1960, pp. 321-336, v. p. 325.

sion totalitaire par la découverte du mal ». ⁷ Seulement, Camus ne fait pas siennes les idées de ce maître à penser, mais il en décrit plutôt les *conséquences absurdes*, parce que Caligula choisit la puissance impériale comme véhicule de son message philosophique. Si pourtant l'Absurde qui, de par sa nature même, doit être l'incarnation de l'illogique, s'empare de la logique, celle-ci est contrainte de se tourner contre l'homme qui en use à la place du destin. ⁸ L'empereur camusien semble conscient de ce péril, puisqu'il force pratiquement ses sujets à *conspirer* contre lui : il déshérite leurs enfants pour remplir le Trésor public ; il fait d'eux d'avance des accusés coupables ; il décrète la famine générale ; il prend leurs femmes et expédie les hommes à une maison publique afin de saper la fidélité conjugale ⁹, pour n'en citer que les exemples les plus flagrants. Caligula travaille ainsi à sa perte, portant encore cette « folie destructrice » au paroxysme. Il n'est donc pas surprenant qu'il ne veuille rien entendre d'une conspiration qui se formerait contre lui et qu'il détruise la tablette sur laquelle se trouve la preuve de cette conspiration même. ¹⁰ Cette idée d'exercer son pouvoir aussi absolument que le fait le destin, il s'y cramponne jusqu'au bout, et il meurt en affirmant : « Je suis encore vivant ! » ¹¹ Et Camus n'a-t-il pas défini sa pièce comme « l'histoire d'un suicide supérieur » ? ¹²

A l'*aveuglement* qui paralyse les destins anonymes, Caligula oppose donc la *lucidité* qui est le privilège des êtres supérieurs. Son rêve de réaliser *l'impossible* sur la terre serait la preuve de son caractère divin : il est hors de doute pour lui qu'il s'élève ainsi au rang des dieux. Quand il demande à Hélicon « la lune » qu'il ne détient pas encore en son pouvoir, il cherche à se diviniser lui-même, en ce sens qu'il exprime, comme le fait un dieu, une revendication hors d'atteinte pour tout humain. Il se rappelle avoir presque obtenu la lune, une belle nuit d'août :

7. Roger QUILLIOT, *La Mer et les prisons*. Essai sur Albert Camus. Nouv. éd., Paris, Gallimard, 1970, p. 63.

8. Cf. GAY-CROSIER, *op. cit.*, p. 64.

9. Cf. *Caligula*, pp. 33, 34, 66, 68-69.

10. Cf. *ibid.*, pp. 101-113.

11. Cf. *ibid.*, p. 150.

12. Cf. Albert CAMUS, *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, Gallimard, 1962, p. 1728.

[...] Elle a franchi le seuil de la chambre et, avec sa lenteur sûre, est arrivée jusqu'à mon lit, s'y est coulée et m'a inondé de ses sourires et de son éclat [...].¹³

Ce que les hommes demandent communément par plaisanterie, Caligula le demande pour rester fidèle à sa *logique absurde*. Cette captation de l'instant fugitif n'est donc qu'une illusion dont il se leurre en toute connaissance de cause. Mais il délibère également sur les conséquences logiques de cette revendication absurde :

[...] Si l'on t'apportait la lune, tout serait changé, n'est-ce pas ? Ce qui est impossible, deviendrait possible et du même coup, en une fois, tout serait transfiguré. Pourquoi pas, Caligula ? Qui peut le savoir ? [...].¹⁴

Tout ce qui avait été impossible, deviendrait tout d'un coup possible, si bien que les lois qu'il attribue au règne de l'Absurde seraient caduques. Dès que l'Absurde se soumet à la logique, il perd nécessairement son caractère imprévisible et cesse d'être lui-même.

III. De l'Histoire fictionnalisée

Il n'est pas sûr que le Caligula historique ait été maladivement lunatique, mais Suétone, dans *Les Douze Césars*, principale source d'information relative à l'empereur, affirme que celui-ci avait invité la lune à partager sa couche. Camus associe cet acte fantaisiste à un geste symbolique traduisant une soif de l'absolu sans bornes. En dépit de sa folie sanguinaire, l'amour des citoyens pour le fils du grand Germanicus était encore prodigieux jusqu'à l'aggravation de sa maladie. Il est généralement admis que, dès son enfance, Caligula était épileptique et que sa démence a commencé à empirer après la mort de sa « sœur-amante ». Ce n'est qu'une allusion que Suétone fait à la propension incestueuse de Caligula pour ses sœurs. Camus, quant à lui, transforme cette aggravation d'une maladie déjà existante en une *prise de conscience* de l'Absurde. Le dramaturge ne s'intéresse donc guère aux circonstances

13. *Ibid.*, p. 100.

14. *Ibid.*, p. 105.

historiques, mais plutôt à Caligula en tant que « fou lucide ». ¹⁵ S'il respecte plus ou moins la présence des personnages qui entourent l'empereur historique, il lui adjoint, pour faire contre-poids, un affranchi du nom d'Hélicon qui fait figure d'*observateur impartial* et est censé représenter le réalisme politique, car le spectateur a besoin de lui pour juger les actes de l'empereur à leur juste valeur. C'est à lui qu'il est donné de conférer une portée générale à cette « frénésie absurde » de son maître. Alors que, dans la tragédie traditionnelle, le public est convié à s'identifier immédiatement au héros pour affronter, par son intermédiaire au moins, la mort, il n'en est pas ainsi de Caligula, car c'est un criminel qui déchaîne l'injustice générale. Non qu'il ne soit pas un héros tragique, car il sera lui-même la victime de cette « hypertrophie passionnelle ». ¹⁶ Pourtant, cette passion est bien celle de la *lucidité* qui s'empare de lui, dès qu'il découvre que la présence de la mort rend les hommes malheureux. La recherche de la *lune* qu'il demande à Hélicon n'est donc rien d'autre que la recherche du *bonheur*. Atteindre l'un est aussi impossible que d'atteindre l'autre.

Ce qui n'est pas sans importance pour le message philosophique de cette tragédie, c'est la *disposition* des personnages, que Camus place à côté de Caligula. Il y a, d'une part, le groupe des « idéalistes », dont font partie le jeune poète Scipion, Caligula lui-même ainsi que sa maîtresse Caesonia. Alors que Scipion garde de l'admiration pour cet empereur logique qui a mis à mort son père, Caesonia est sa confidente et lui offre son corps. Il y a, d'autre part, le groupe des « réalistes » composé de l'affranchi Hélicon qui, dans un esprit plébéien d'indifférence et de soumission totales, peut encore tirer parti des prétendues lubies de son maître, et du patricien Cherea qui, bien qu'il puisse logiquement accepter le bien-fondé des actes de son empereur, doit aussi logiquement invoquer un acte de légitime défense pour protéger la collectivité. ¹⁷ C'est ce dernier qui peut faire sienne l'absurdité, dans laquelle la naissance l'a situé par hasard. Qui plus est, il va même jusqu'à tenter de con-

15. Pour plus de détails sur « l'historicité » du personnage camusien, le lecteur intéressé se reportera à GAY-CROSIER, *op. cit.*, pp. 65-68.

16. Pour cette non-identification voir ALTER, *art. cit.*, p. 325.

17. Cf. GAY-CROSIER, *op. cit.*, 69-73.

férer une cohérence à cette apparente incohérence de la vie.¹⁸ A l'exception d'Hélicon, tous les personnages de l'entourage immédiat de l'empereur ont un mot-clé en commun : la *pureté*. C'est par leur propension absolue à cette pureté qu'ils se rendront tous coupables de la mort de l'empereur. Si Cherea n'a rien à opposer à l'argument de Caligula selon lequel la menace permanente de la mort rend la vie insupportable, Scipion peut lui opposer la conviction d'une mort inhérente à la vie sans laquelle celle-ci serait unimaginable.¹⁹

IV. Pour une fictionnalisation de la vie

Si l'auteur français parsème sa pièce de considérations littéraires, ce n'est pas pour s'éloigner de son sujet. Loin de constituer une digression, ces réflexions s'insèrent dans sa discussion de la culpabilité et de la mort. Comme Cherea reproche très tôt à son empereur d'être un « artiste »²⁰, il dote ce personnage d'une *poésie* qui est de ce fait intégrée dans les observations que celui-ci émet sur l'Absurde. Le sujet n'est pas sans rapport avec l'Histoire, puisque le devancier historique du protagoniste camusien organisait effectivement des concours rhétoriques.²¹ Son successeur moderne ne fait pas mystère de ce qu'il pense des « littérateurs » et leurs « mensonges », de cette catégorie d'hommes qui « parlent pour ne pas s'écouter »²². Dès ce moment même, le spectateur est averti qu'il s'agit avec lui d'un autre art qui devrait défier toutes les classifications traditionnelles. Dans un débat qui est mené sur la question de savoir si la poésie est « meurtrière » ou non et à la fin duquel on échange même des coups, Caligula ne fait que remarquer qu'« il n'est pas de passion profonde sans quelque cruauté »²³. La poésie mène donc à une *vérité* dont l'acceptation n'est pas toujours facile. Cette idée cadre parfaitement avec l'intention manifestée par l'empereur d'enseigner à ses sujets une vérité difficile qui pourrait

18. Cf. MORVAN LEBESQUE, *Camus*, Paris, Seuil, 1981, pp. 56-57.

19. Cf. *ibid.*, p. 57.

20. Cf. *Caligula*, p. 21.

21. Cf. GAY-CROSIER, *op. cit.*, p. 66.

22. Cf. *Caligula*, p. 37.

23. Cf. *ibid.*, pp. 62-63.

les conduire à une « liberté » totale. Il entend par là cette libération des contraintes humaines qui font la matière de la vie.²⁴ En se proclamant leur maître à penser, il ne fait que dissimuler astucieusement sous ce vocable fort euphémique la vérité de la « mort ». Hélicon traduit dans un « petit traité de l'exécution » la *logomachie* usuelle de Caligula. Section III, Paragraphe Premier, de ce Traité porte :

« L'exécution soulage et délivre. Elle est universelle, fortifiante et juste dans ses applications comme dans ses intentions. On meurt parce qu'on est coupable. On est coupable parce qu'on est sujet de Caligula. Or, tout le monde est sujet de Caligula. Donc, tout le monde est coupable. D'où il ressort que tout le monde meurt. C'est une question de temps et de patience. »²⁵

Pour d'évidentes raisons de parodie, Camus inverse l'ordre du raisonnement traditionnel selon lequel la culpabilité d'un accusé entraîne normalement sa condamnation à mort. Seulement, il y introduit l'explication tout à fait subjective de la vie que Caligula fait sienne et selon laquelle il s'attribue ce droit absolu de se battre à armes prétendument égales contre l'Absurde pour lui opposer l'absurdité de ses décisions. Caligula et Scipion, le jeune poète dont il avait fait assassiner le père, parviennent encore à convenir, en dépit de l'antagonisme qui les oppose, d'un principe commun. Caligula le formule ainsi : « Tu es pur dans le bien, je suis pur dans le mal »²⁶. Mais cette *pureté* même est un bien fort périlleux. Si l'un veut tout changer et que l'autre veuille tout comprendre au nom d'un seul et même principe, ils sont angoissants tout les deux. Et pour cause, car c'est en se réclamant de cette pureté que le jeune poète Scipion, tout comme le philosophe Cherea, va se joindre aux assassins, parce qu'ils devinent la fin de cette tragédie déchaînée par Caligula. S'ils le font, c'est afin de protéger la collectivité et de rendre un sens à la vie.²⁷ Que l'art soit intimement lié à la mort, plus personne n'en doute, à partir du moment où Caligula organise un concours de poésie dérisoire dont la *mort* est le sujet. Comme

24. Cf. *ibid.*, pp. 27, 35-36, 38.

25. *Ibid.*, pp. 66-67.

26. *Ibid.*, p. 81.

27. Cf. Alfred SIMON, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, Larousse, 1970, pp. 103-104 (*Caligula*), v. p. 104.

ce concours est sans vainqueur, il force les poètes à lécher leurs tablettes pour effacer les preuves de leur incapacité. Après avoir vaguement insinué qu'il réciterait tous les jours sa composition sur ce sujet, il se déclare, à la consternation de tous, le gagnant du concours, tout en se proclamant le seul artiste romain « qui mette en accord sa pensée et ses actes ». ²⁸ Idéalement, vie et poésie ne devraient faire qu'une. En partant de cette hypothèse, la littérature serait désormais conçue comme un art tenu d'ôter à la vie ses attributs réels ou bien d'ôter à la poésie ses attributs irréels. Dans cette perspective, la *vie* devrait être *fiction*. Ce commentaire, pour cynique qu'il soit, fournit une explication pour tous ceux qui doivent faire face à l'Absurde. L'affubler des attraits de la poésie serait le rendre supportable.

V. Les tréteaux du pouvoir

A l'origine, Camus avait songé à appeler sa pièce *Caligula ou le Joueur* ²⁹. Effectivement, le protagoniste se donne toujours des airs d'acteur. Dans une espèce de « parade foraine », il se présente d'abord à ses sujets comme un dieu descendu du ciel et se pavane devant eux « costumé en Vénus grotesque », mais se fait finalement vénérer par les assistants. ³⁰ A Scipion qui lui reproche le blasphème, il rétorque :

[...] c'est de l'art dramatique ! L'erreur de tous ces hommes, c'est de ne pas assez croire au théâtre. Ils sauraient sans cela qu'il est permis à tout homme de jouer les tragédies célestes et de devenir dieu. Il suffit de se durcir le cœur. ³¹

Ce qui avait tous les airs d'une frénésie sanguinaire jusqu'à présent, commence à se désagréger à partir du moment où Caligula admet ouvertement que son règne n'est pas plus qu'un « art dramatique ». Le procédé est d'autant plus astucieux qu'il semble vouloir

28. *Caligula*, p. 137.

29. C'est Konrad SCHOELL, *Das französische Drama seit dem Zweiten Weltkrieg*, 2 vol., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, t. I, p. 57, qui rappelle cette intention de Camus.

30. Cf. *Caligula*, pp. 87-92.

31. *Ibid.*, p. 97.

créer la divinité à son image, et non l'inverse, ravalant ainsi les actes des dieux à ceux d'un cabotin de province. Et la scène suivante de porter ce grotesque à son paroxysme, quand il monte, devant l'assistance convoquée de ses patriciens, un nouveau spectacle « en robe courte de danseuse, des fleurs sur la tête » pour leur permettre de communier avec lui dans une « émotion artistique ». ³² Le *pouvoir impérial* est pour lui une autre scène sur laquelle il peut inventer *son propre théâtre*. S'il se laisse vénérer comme un dieu, il concède cette possibilité à tout humain qui croit en la force purifiante de toute tragédie. Cette confession est cependant significative, en ce sens qu'elle révèle à ses sujets que sa quête de l'absolu dans l'Absurde n'est qu'une *farce* médiocre. Sa puissance impériale s'avère fondée sur du « théâtre dans le théâtre » qui va au-delà du cadre restreint du jeu scénique, afin de ne pas seulement dédoubler l'illusion, mais qui, de par ce dédoublement même, tente de visualiser l'illusion. ³³ C'est de là que sa recherche prétendument noble tient tout son cynisme. Il est donc tout à fait logique que le protagoniste camusien organise sa propre mort pour la surpasser en un acte de *résurrection dramatique*. Il va de soi que Caligula veut s'immortaliser de la sorte et s'égalier aux dieux. Leur attribut n'est-il pas du reste celui de l'éternité, c'est-à-dire la résistance à la mort ? Il ne faut pas perdre de vue qu'à cet endroit, Camus respecte les données historiques, puisque Gaius Caesar Germanicus était un acteur passionné, qui se déguisait en femme et aussi en Vénus, qui dansait devant des personnages consulaires, qui s'était plu à feindre sa mort. ³⁴ D'après le témoignage de Suétone, l'empereur aimait étudier son visage devant un miroir ; Camus reprend ce geste pour en faire le symbole d'un *narcissisme intellectuel*. Aussi son protagoniste se regarde-t-il dans une glace pour connaître son identité, se présente-t-il à ses sujets en tant que reflet de Caligula, questionne-t-il son sosie. ³⁵ Avant qu'il ne soit assassiné par les

32. Cf. *ibid.*, pp. 124-125.

33. Voir à ce sujet Manfred SCHMELING, *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik*, Rheinfelden, Schäuble, 1977, pp. 25-27, qui réunit tous les détails nécessaires à la compréhension de cette forme de désillusion scénique.

34. Cf. GAY-CROSIER, *op. cit.*, p. 68.

35. Cf. *Caligula*, pp. 23, 44, 150.

conjurés, il lègue son nom à l'Histoire. Il est révélateur qu'à la mort de cet homme qui s'est voulu dieu, le miroir se brise et met une fin à la tragédie qui s'est avérée une farce. Autant dire que la mort d'un personnage théâtral doit nécessairement survenir à la fin de la tragédie. La vie et le théâtre s'enchevêtrent ici au point de former une unité. La perception traditionnelle, quant à elle, n'est désormais plus opérante, puisque le dramaturge français est fermement décidé à faire comprendre à son public que le rituel meurtrier menant à une extase qui passe communément pour le signe d'être possédé par un dieu, n'est valable que pour ce cabotin impérial. Celui-ci s'attribue bien volontiers les deux rôles d'un Dionysos « dieu » du théâtre, celui de dispenser et la joie et l'horreur.³⁶

VI. Bertin et l'Intertexte

Dans sa « Préface » au *Roi Bonheur*, le dramaturge belge indique l'angle de vue sous lequel il faut voir sa pièce. S'il la dédie à l'enfance, il le fait afin d'attirer l'attention sur les valeurs de celle-ci. Il compte ainsi opposer « le souvenir des grands enchantements » aux mesquineries et aux insécurités de l'âge adulte. En s'avisant de ridiculiser le monde des grandes personnes, il se sert des seuls moyens accessibles aux petites personnes pour se révolter contre « le désert de l'âge adulte ». Charles Bertin s'y réfère expressément au *Caligula* d'Albert Camus. Sa pièce, selon lui, aurait le même sujet, tout en utilisant les moyens de la farce : pour Bertin, le rire possède en effet la même force purifiante que le tragique.³⁷ Un enfant qui n'est pas encore corrompu par les obligations sociales de son entourage, dont il devra tenir compte lors de son adolescence, peut encore préserver son intégrité en s'armant de sa logique susceptible de mettre à nu toutes les médiocres apparences du monde adulte. Ce contraste est générateur d'une évidente irrévérence à l'égard de ceux qui s'appliquent à incarner dérisoirement toutes les « dignités » dont une société ridiculement suffisante

36. H. C. BALDRY, *Le théâtre tragique des Grecs*, Paris, François Maspero, 1975, pp. 30-31, rappelle le sens de ces « festivités théâtrales ».

37. Cf. Charles BERTIN, *Le Roi Bonheur*, Bruxelles, André De Rache, 1966, pp. 13-14 (« Préface »), v. p. 13. C'est à cette édition que renvoient toutes les citations.

les investit. Si Bertin adopte ce ton de l'irrévérence pour recréer le monde d'en bas, cette tonalité correspond parfaitement au genre littéraire médiéval qu'il réactualise de la sorte. Il ne faut pourtant pas perdre de vue que c'est le propre de toute préface de théâtre que le dramaturge fixe les centres d'intérêt qu'ils s'est proposés lors de la rédaction de son texte, mais que, sauf dans une mise en scène absolument irréprochable, ceux-ci ne sont pas toujours perçus aussi clairement par le public lors de la création de la pièce au théâtre. Il en résulte que le lecteur d'un texte dramatique se trouve toujours dans une position privilégiée. Autrement dit, il lit la pièce sous l'angle de vue de l'auteur, alors qu'elle évolue parfois différemment sous les yeux du spectateur.

Cette particularité est bien connue de tous les familiers du théâtre. Il convient de la rappeler ici en évoquant les différentes approches que le public peut avoir vis-à-vis d'un texte dramatique. L'on peut comprendre les ravages de l'Absurde dans le *Caligula* de Camus, sans connaître l'histoire romaine ; l'on peut encore se délecter au spectacle du *Roi Bonheur* de Bertin, sans connaître ni l'histoire romaine, ni le parallèle camusien. Mais un niveau de perception supérieur commence à s'instaurer dès qu'on connaît les deux. Seul un spectateur cultivé qui dispose des connaissances nécessaires à la compréhension de ces éventuelles références historico-littéraires, peut savourer la plénitude de ces apparentes connotations intertextuelles. Manifestement, les similitudes entre le *Caligula* et le *Roi Bonheur* sont légion : après la mort de sa femme Albine, le Roi Jean semble avoir perdu la raison car il tourne en dérision l'appareil et toutes les dignités de l'État ; le monarque apparaît, en toge romaine, devant ses ministres réunis et leur déclare qu'il fixera désormais ses principes de gouvernement nouveaux en latin ; dans son rêve, la jeune fille Albine s'imagine rencontrer le Roi Jean qui l'a vue marcher dans un rayon de lune.³⁸ Après avoir allégué le pouvoir absolu qui permet à l'esprit de s'aventurer dans des domaines inaccessibles au commun des mortels, il confie son intime conviction à son chroniqueur :

« Ayant découvert qu'une fondamentale absurdité entache l'ordre des choses et [...] vérifié, au prix des blessures de son cœur, l'exactitude de la parole de son ancêtre *Caligula*, affirmant qu'il n'est aucune vérité

38. Cf. *ibid.*, pp. 19, 22-23, 26-27, 41.

certaine, sinon que les hommes meurent et ne sont pas heureux, le Roi Jean [...] en vint à penser vers cette époque de sa vie [...] qu'il fallait choisir entre les deux attitudes [...] qui, à défaut du bonheur, sont seules capables de rendre la condition humaine supportable : le meurtre et la dérision. [...] Comme sa bonté naturelle lui faisait interdiction d'ajouter le mal au mal, et, qu'en outre, la vue du sang l'avait toujours physiquement incommodé, il choisit la dérision. »³⁹

Et comme pour prouver ses intentions, il trompe son Premier Ministre au jeu d'échecs. Rien ne montre plus nettement la différence de tonalité critique qu'il peut y avoir entre la tragédie de cet empereur malveillant et la farce de ce roi bienveillant. Et Bertin de lâcher finalement le nom du célèbre confrère de son protagoniste, pour que celui-ci qui s'y connaît tout au moins en *Histoire* puisse enfin établir des parallèles entre les données historiques et leur façonnage littéraire. Mais son intention ne s'arrête pas là, car la prière en commun à laquelle il contraint ses ministres, les mesures prises pour remplir le Trésor royal, le refus de chercher les coupables du complot, la danse qu'Albine exécute dans un rayon de lune⁴⁰ sont autant d'éléments qui rappellent la *tragédie* de Camus. Bertin joue donc de ces deux sphères d'influence potentielles. Même si le roi doit finalement renoncer à son jeu de la dérision, le cercle se referme, parce que Bertin adjoint à son Roi Bonheur en Albine, sa jeune épouse, un être dont l'innocence enfantine intercédéra en sa faveur.⁴¹ Ainsi, elle peut préserver des laideurs et des infirmités de la vie et permettre à son futur époux le retour aux valeurs de l'enfance.

Le jeu de ces prétendues relations intertextuelles ne commence que dans la seconde moitié de cette pièce en huit tableaux. Ce n'est donc qu'à l'issue de l'exposition et des premiers développements dramatiques évoquant l'apparente folie d'un roi dont les excentricités inquiètent son entourage qu'un *dialogue connotatif* s'engage avec le spectateur. L'auteur lui barre d'abord la voie de cet éventuel rapprochement textuel pour le plonger ensuite en plein comparatisme. Si l'acquisition de toute connaissance humaine se poursuit

39. *Ibid.*, pp. 49-50 [C'est nous qui soulignons],

40. Cf. *ibid.*, pp. 51, 54, 64, 79.

41. Voir au sujet de l'enfance, Anne-Rosine DELBART, *Charles Bertin : Une œuvre de haute solitude*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1993, pp. 128-144, v. p. 143.

dans une espèce de dialogue que le lecteur relativise à mesure qu'il pénètre davantage dans un texte⁴², le jeu de l'intertextualité visant à lire le texte en tant que le palimpseste d'un autre⁴³, ne commence à prendre son cours qu'à partir du moment où, dans sa pièce, Bertin nomme la parenté de son sujet avec celui de Camus. Ce faisant, il pousse le suspens intertextuel à l'extrême. Qu'il le veuille ou non, il convie son spectateur à la comparaison rétrospective.⁴⁴ Le lecteur cultivé, quant à lui, l'aurait su dès la « Préface » du texte.

VII. Un farceur et ses courtisans

La pièce bertinienne appartient à un genre qui porte le titre générique de « farce d'intrigue ». Il faut entendre par là le type le plus développé de cette forme littéraire médiévale. Issue de la simple parade, cette farce y ajoute le retournement de situation, pour faire du tout un diptyque bien équilibré. Dans le sens le plus large du terme, ce type de farce brode sur le thème du « trompeur trompé ». Il s'agit donc simplement d'inverser le bon tour et d'amener la punition du farceur. Avec le temps, les auteurs médiévaux prenaient conscience des éléments susceptibles de faciliter ce retournement. Ils allaient même jusqu'à créer la farce en fonction de lui. Et trois procédés scéniques de trouver leur préférence : ce sont le déguisement, la cachette et les retours répétés du mari, parce qu'ils sont tous générateurs de méprises qui déclenchent, à leur tour, un certain comique de situation.⁴⁵

Dans *Le Roi Bonheur*, c'est le protagoniste qui reste toujours à la hauteur de la situation. A tout bon entendeur, il est aussi lucide que son ancêtre camusien, puisque sa folie va prendre la dimension

42. Cf. Hans Georg GADAMER, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976.

43. Cf. Gérard GENETTE, *Palimpsestes*. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.

44. Pour les connotations esthétiques de ce procédé littéraire, on se reportera à notre article intitulé « L'Esthétique de l'œuvre littéraire : Charles Bertin et son *Christophe Colomb* » dans *Les Lettres Romanes*, t. 46, 1992, pp. 321-337.

45. Cf. Jean-Claude AUBAILLY, *Le théâtre médiéval profane et comique : naissance d'un art*, Paris, Larousse, 1975, pp. 111-162 : « La farce médiévale : évolution et structures ».

de la « dérision », d'un comportement intentionnel donc. S'il se dresse contre les ambitions des ministres, des généraux, des dames de la cour, il le fait pour les inciter à la conspiration, les dégrade et les ramène au rang de marionnettes dont il actionnera les ficelles. Il leur apprendra une *leçon*, parce qu'il a compris la vanité de son règne face à l'esprit étriqué de ces *adultes*. Il songe pourtant à s'y opposer à l'aide d'un pouvoir qui n'est pas celui du roi. Il s'en remet à la logique intransigeante des *enfants* qui ne tolèrent pas les faux-semblants. « Il se plaît à modifier les règles de la vie par celles du jeu et les règles du jeu par celles de la vie. »⁴⁶ A partir de la déclaration du roi, selon laquelle celui-ci s'avise de ne plus s'en tenir à la prétendue dignité royale afin d'arpenter les confins du *dérisoire*, le spectateur est averti de ne plus voir la vie en tant que telle, mais plutôt en un jeu modifiant toute perspective traditionnelle. Ce qui devrait donc passer la rampe, ce serait le message d'une vie qui gagne au change, parce qu'elle perd de sa suffisance. Comme dans le genre médiéval, c'est l'un des personnages qui déclenche la farce. Et le Roi Jean de rester en tout le *meneur du jeu*, puisqu'il prend des mesures de gouvernement dérisoires. Entre autres, il dégrade le général Battaglia, il exclut le vieux Ernest Ctésiphon de l'enseignement du dernier âge, il tance vertement le poète Wladimir Anaxagore.⁴⁷ Avant que Battaglia ne rentre à la caserne, le roi lui ordonne de se rendre à la campagne, où il rencontre son ancien compagnon d'armes Bartolomeo.⁴⁸ Avec tous ceux dont le roi a tourné en dérision les fonctions et les titres, ils se mettent à préparer un attentat à la bombe, lequel sera pourtant découvert par deux soldats au cours d'un jeu.⁴⁹ Comme ils veulent mettre un terme aux jours du roi, les conjurés stipendient un tueur poldave qui, masqué, prend part à leurs réunions.⁵⁰ Dès qu'ils arrivent au palais royal, celui-ci découvre son identité : c'est le Roi Jean en personne qui, pour comble de toute punition, les confirme à nouveau dans leurs anciennes fonctions.⁵¹ Les charges et les per-

46. DELBART, *op. cit.*, p. 68.

47. Cf. *Le Roi Bonheur*, pp. 23-32.

48. Cf. *ibid.*, pp. 41-43.

49. Cf. *ibid.*, pp. 62-64.

50. Cf. *ibid.*, pp. 72-73.

51. Cf. *ibid.*, pp. 87-90.

sonnages étant « parfaitement interchangeables », le roi redistribue les ministères différemment.

Dans aucune de ses autres pièces, le dramaturge belge n'exprime avec autant de franchise sa *critique sociale*. Bertin réactualise ainsi le genre médiéval qui se dressait communément contre les abus sociaux ou religieux. Si le roi bertinien choisit le premier des éléments farcesques susceptibles d'opérer le retournement de situation qu'est le déguisement, il atteint son plus haut degré de non-identité sous le masque de l'Autre. Là, sous l'apparence d'un « tueur poldave », il retrouve son bonheur.⁵² Même s'il tente ainsi de tuer son ancienne identité, le destin ne lui laisse pas de chance, puisqu'il doit préserver le royaume de ces conjurés dérisoires. Mais il est révélateur qu'au moment où échoue sa tentative, il découvre une femme-enfant qui lui donnera la force de rétablir les vraies valeurs. Inversement, cette farce peut donc prétendre au rang de réquisitoire contre les abus d'une société uniquement fondée sur la *duperie fondamentale* dans les domaines de la finance, du militaire, de la politique, de l'administration et des sciences.⁵³ Seuls les enfants, et à la rigueur les poètes, disposent encore de ces valeurs qui font la vérité.

VIII. Les deux Jeans et les deux Albines

Si les courtisans et les notables réagissent d'une manière prévisible aux actions du Roi Jean, il y a un personnage exceptionnel qui ne cadre pas avec le groupe de ces dignitaires serviles. Il s'agit d'Albine, la fille de Bartolomeo et de Christina, qui vit avec ses parents dans une auberge à la campagne. Il est particulièrement significatif qu'elle soit élevée loin de la ville, au sein de la nature, ce qui permet de penser qu'elle n'est pas encore corrompue par les tentations du monde adulte. Alors que le Premier Tableau du *Roi Bonheur* pose le problème fondamental de la pièce, son Deuxième Tableau laisse deviner une solution à ce même problème, car c'est là que le spectateur fait la connaissance de cette Albine qui, selon les dires de sa mère, n'est pas de ce monde. « Elle est faite pour

52. Cf. DELBART, *op. cit.*, p. 130.

53. Cf. la « Préface » du *Roi Bonheur*, p. 13.

la poésie, pour le rêve... »⁵⁴ Dans ces deux premiers tableaux qui constituent l'exposition de la pièce, l'auteur belge fournit « l'explication nécessaire à l'évaluation de la situation et à la compréhension de l'action »⁵⁵. Albine qui n'est pas comme les autres, porte en outre le même prénom que la la feuë reine. Que ce soit un être tout à fait en dehors des catégories du commun, plus personne n'en doute, à voir Albine se mettre à rêver, les yeux ouverts, de son futur amant :

[...] Mais il viendra. Et quand il viendra, celui que mon cœur aime, celui que mon cœur aimera, il me dira : « Je suis Jean, je t'ai vue marcher dans un rayon de lune, et je t'aime. Et toi, qui es-tu ? » Je répondrai : « Je m'appelle Albine, princesse de la Chine. Mon père se nomme Fou-Tchine, et ma mère Céline. »⁵⁶

Autant dire que les allusions atteignent leur plus haut degré de suspens, tout comme la curiosité du spectateur. S'il est donné à cette future reine de voir son futur époux en *rêve*, Bertin attribue un rôle spécial à cet état d'esprit qui se trouve aux confins de la réalité et de la fiction et que l'homme peut rechercher à dessein pour préfigurer l'avenir dans son esprit. Et le rêve n'est-il pas du reste le moyen le plus efficace utilisé en littérature pour rendre vraisemblable ce qui est encore invraisemblable ?⁵⁷ C'est bien dans cette intention que Bertin y a recours : lorsqu'Albine rencontre pour la première fois le Roi Jean dans le monde des hommes, elle passe sans effort ni déception du songe à la réalité, parce que celle-ci est conforme à son rêve. Avant de danser devant lui dans un rayon de lune, elle lui explique son *programme poétique* :

[...] Je rêve ma vie. J'invente. Je délivre les villes assiégées, je soigne les lépreux, je vais dans la lune, je sauve le Roi...⁵⁸

Il ne faut pas perdre de vue que les noms d'Albine et de Jean revêtent une double signification. D'une part, les deux constituent les désignations de l'ancien couple royal. D'autre part, ils désignent

54. *Le Roi Bonheur*, p.39.

55. Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, pp. 155-157 (« Exposition »), v. p. 155.

56. *Le Roi Bonheur*, p. 41.

57. Voir au sujet du rêve Horst S. et Ingrid DAEMRICH, *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen, Francke, 1987, pp. 318-321 (« Traum »), v. p. 319.

58. *Le Roi Bonheur*, p. 79.

également le nouveau couple royal. Autre paradoxe : pour la jeune Albine, Jean est d'abord un personnage de ses rêves qu'elle rencontrera dans la *réalité*. C'est le personnage du roi qui, d'une manière significative, unit ces deux sphères de perception diamétralement opposées. Dès l'instant où Albine entend le roi prononcer les mêmes paroles que le personnage de son rêve, elle sait que ses souhaits seront réalisés. Jean lui demande sa main :

Je suis Jean. Je t'ai vue marcher dans un rayon de lune, et je t'aime.⁵⁹

Cette similitude de la réalité et du rêve, le spectateur en prend naturellement conscience lui aussi. Cette rencontre finale devient donc la consécration de la *force d'imagination* en laquelle croit la future reine. C'est à souhait que le rêve et la réalité s'enchevêtrent au point de ne plus faire qu'un. A partir de ce moment-là, la poésie et le rêve atteignent une dimension différente, puisque c'est grâce à eux que les hommes peuvent refaire le monde. Il est à prévoir que tous les beaux projets humanitaires dont Albine avait déjà fait part à Jean vont trouver leur réalisation dans un proche avenir. L'innocence de cet être féerique ne sera donc pas seulement source de bonheur pour son futur mari, mais pour tout son royaume. La fin de la pièce bertinienne autorise le spectateur à espérer qu'il en sera bien ainsi : la *modulation cyclique* qu'elle esquisse lui permet d'escompter qu'en dépit de l'échec de son entreprise de dérision, le roi trouvera toujours refuge, aux côtés de sa femme, dans le paradis de l'enfance retrouvé. Par conséquent, ce retour ressortit plutôt à un exercice mental grâce auquel l'homme peut retrouver son bonheur.

Bertin manquerait à lui-même, s'il n'établissait pas un contraste avec la grâce enjouée de la jeune fille. Il le crée dans ces scènes où les membres de la cour songent à remarier le roi pour mettre fin au dérèglement de son esprit et qu'ils élisent trois dames appartenant aux premières familles du royaume : ce sont la marquise de Clermont-Frimousse, simplement qualifié de « râteau », la comtesse de Latour-Tambour, caricaturée de « Petit Larousse », la baronne de Beauséant de Charavis, issue de la plus récente « noblesse d'industrie ». ⁶⁰ Lors d'un dérisoire concours pour le

59. *Ibid.*, p. 90.

60. Cf. *ibid.*, pp. 34-35.

mariage du roi, on leur demande de définir leurs sentiments pour le monarque, de faire preuve de culture générale en passant d'un sujet insignifiant à l'autre, de prouver leurs connaissances en orthographe.⁶¹ Le registre stylistique de la *farce* ne s'arrête pourtant pas là. Si le comique de situation, les jeux de mots, dont l'usage du néerlandais à des fins dérisoires, et les sobriquets, tels que Battaglia, Ctésiphon, Anaxagore, rentrent encore dans ce genre littéraire, les chants et les farandoles qui accompagnent le jeu scénique ne le font plus. Ils trahissent plutôt l'influence de la *commedia dell'arte* et confèrent à l'ensemble de cette farce une certaine légèreté italienne⁶², même si l'intrigue ne table pas sur l'improvisation gestuelle et verbale à partir d'un canevas fixé.⁶³ Rien n'est plus en contraste avec cette nature féerique d'Albine que ces éléments comiques et caricaturaux, puisqu'en eux se traduit la critique de la duperie existentielle.

IX. La mise en abyme du farcesque

Si le *Caligula* de Camus utilise le désenchantement cynique du « théâtre dans le théâtre », afin de visualiser encore davantage l'absurdité de ses décisions, le *Roi Bonheur* de Bertin fait de cette double théâtralité un usage fréquent, afin de mettre en relief l'aspect farcesque de sa pièce. Celle-ci revêt plusieurs significations. Quand à l'aide de ses deux marionnettes, Albine joue une scène de ménage pour mettre fin à la dispute de ses parents, la discussion cesse immédiatement.⁶⁴ Avant qu'il ne soit donné au spectateur de deviner en cette jeune fille la future reine, celui-ci est déjà prévenu en sa faveur, car c'est elle qui, grâce à sa force d'imagination, sait influencer le cours du monde. La scène de ménage est doublée sur scène, il est vrai ; mais ce reflet fugitif du jeu laisse bien augurer de la suite. En tant que *mise en abyme* qui insère communément, dans l'œuvre en question, une espèce de pièce interne reprenant le thème du jeu scénique en cours, cette marionnettisation des parents laisse conclure,

61. Cf. *ibid.*, pp. 54-60.

62. Cf. DELBART, *op. cit.*, pp. 131-141.

63. Cf. PAVIS, *op. cit.*, pp. 86-87 (« *Commedia dell'arte* »),

64. Cf. *Le Roi Bonheur*, p. 40.

dès la rencontre du Roi Jean et d'Albine, à la faculté de celle-ci d'influer sur le *théâtre du monde*. Le rêve et son exaucement forment désormais une unité et font d'Albine une sorte d'être féerique qui détient un pouvoir miraculeux de changer le monde. Pour les conjurés, la farce possède une connotation différente, car Ctésiphon est de ces esprits simples qui ne comprennent pas le complot ourdi contre le roi, mais qui croient à une *farce*, voire à une *comédie*.⁶⁵ Tout ce qui pour les personnages sur scène représente un vrai péril, n'est pas pris au sérieux par l'un d'entre eux. A son insu, il adopte l'attitude du spectateur qui, à partir de cette remarque, commence à se demander où l'auteur veut le conduire avec cette thématization du sujet de Caligula. Le lecteur, quant à lui, en est informé dès la « Préface ». Albine seule est un être digne de foi, et il lui fait confiance, quand elle dit, comme à part :

Une *farce* ? Oh ! Je ne crois pas. Je suis certaine que ces gens n'aiment pas le Roi. Je suis certaine qu'ils lui veulent du mal. [...] ⁶⁶

Non seulement Albine représente un « guide » que le spectateur accueille à ses côtés, mais encore elle exécute la danse dans une atmosphère qui rappelle la féerie. Autant dire qu'une fée guide le spectateur. Et « la danse n'est-elle pas la vie antérieure du théâtre ? »⁶⁷ Pour ce qui est de la nuit, elle permet de s'élancer, sur les ailes du rêve, vers un monde supérieur.⁶⁸ A travers cette danse féerique perce à nouveau un *archaïsme incantatoire* qui aurait été à l'origine de la tragédie grecque, probablement issue d'un chœur de danseurs masqués et chantants rassemblés pour des célébrations rituelles. Albine, pour sa part, cultive ce rituel dans la danse qui lui permet finalement d'exaucer son rêve.⁶⁹ Le spectateur a encore

65. Cf. *ibid.*, pp. 44, 69.

66. *Ibid.*, p. 46 [C'est nous qui soulignons].

67. Charles BERTIN, « Autoportrait avec groupe » dans *Quaderni di Francofo-
nia*, n° 4 : *Cheminevements dans la littérature francophone de Belgique au XX^e siècle*.
Études recueillies et publiées par Anna SONCINI. Florence, Leo S. Olschki, 1986,
pp. 159-173, v. p. 165.

68. Cf. DELBART, *op. cit.*, pp. 104-106.

69. Nous essayons d'attirer l'attention sur un autre retour aux sources du théâtre
occidental dans notre travail : « Un nouveau *Paradoxe sur le comédien* : *L'Éponge*
de Marie-Louise Haumont » dans *Textyles*, n° 9 : *Romancières de Belgique*. Dossier
éd. par Ginette MICHAUX, 1993, pp. 231-243.

la remarque de la mère d'Albine à l'oreille, selon laquelle elle ne serait pas de ce monde ⁷⁰, quand le roi fait la déclaration suivante :

« Enfin, la Cour [...] charge le poète Anaxagore de composer une ode en vingt-quatre chants en l'honneur d'un Roi qui n'est point de ce monde [...]. » ⁷¹

A partir de cette constatation officielle, s'instaure un parallélisme entre le monarque et sa future femme, mettant les deux à un *même niveau poétique* qui les place en dehors des mesquineries de la foule. Dans ce domaine surréel au moins, ils auront la chance de refaire le monde ensemble. Maintenant que le Roi Jean a cet être féérique pour compagne, il lui sera donné de mettre fin à cette période de dérision de son règne. Le spectateur apprend que Jean peut le faire grâce à la force que lui confère Albine. Il va sans dire que, pour accomplir ce redressement de la situation, Bertin table sur la duplicité des noms et de leurs attributs. Cette mise en abyme inclut également l'acte du poète Anaxagore qui peut enfin rédiger une *ode* qu'il avait déjà essayée d'écrire à la mémoire de la reine. Dans le temps, le roi lui avait indiqué que même une ode funèbre n'avait qu'un sujet : le bonheur. ⁷² Maintenant que ce bonheur est atteint, il se le donne même pour nom. Le cercle se referme, car le roi et sa pièce constituent désormais une unité. Et l'ode n'est-elle pas aussi le genre approprié pour donner de ce roi et de sa reine « une impression de grandeur morale ou de grâce majestueuse » ? ⁷³

X. Conclusion

Force est de conclure. Face à la complexité des relations qui unissent le *Caligula* de Camus et *Le Roi Bonheur* de Bertin, le recours au comparatisme aidera davantage à mettre en lumière l'originalité du dramaturge belge qu'à dépister les influences éven-

70. Cf. *Le Roi Bonheur*, p. 39.

71. *Ibid.*, p. 90.

72. Cf. *ibid.*, p. 32.

73. Cf. Henri MORIER, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 4^e éd. rev. et augm. Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 823-827 (« Ode »), v. p. 823.

tuelles que son confrère français aurait exercées sur lui. Cette originalité est incontestable, même si un changement considérable s'opère, dans la réception de la farce, quand un spectateur connaît la tragédie. La critique littéraire est partagée à cet égard, si bien que les uns parlent de « Jean, le Caligula de Bertin »⁷⁴, tandis que les autres évoquent « une sorte de Caligula dérisoire »⁷⁵ ou bien « la filiation douloureuse avec Caligula »⁷⁶. Quoi qu'il en soit, la critique a toujours reconnu l'autonomie de l'imagination bertinienne. Il faut donc considérer que les deux dramaturges représentent les deux extrêmes que peut adopter un thème universel. Les deux protagonistes se trouvent dans une situation identique après la mort de leurs femmes. Comme il y a deux attitudes extrêmes vis-à-vis de cette prise de conscience du malheur, l'un choisit la force purifiante du tragique et l'autre la force purifiante du farcesque. Tous les deux versent dans la démesure.

Le Caligula de Camus pousse la logique meurtrière à fond afin d'arpenter les confins de l'Absurde. Il s'agit, en l'occurrence, d'un « fou lucide » qui s'avise d'opposer l'absurdité de ses actes à l'absurdité du destin. Ce faisant, il tente de s'égalier aux dieux. Et il en a tous les moyens, parce que seul un empereur dispose d'un pouvoir aussi illimité. Sa prétendue toute-puissance, il compte la garder encore jusque dans son trépas, lors duquel il affirme toujours être en vie. Il aspire également à l'omniscience, en ce sens qu'il ne veut rien entendre d'un complot ourdi contre lui. Sa revendication de lui apporter la « lune » correspond à sa soif de l'impossible. Pourtant, l'Absurde, dont les caractéristiques principales sont l'illogisme et, partant, l'imprévisibilité, ne se laisse pas absorber par une logique humaine qui exclut justement ces deux composantes indispensables au destin. Rien d'étonnant à ce que cette tentative soit vouée à l'échec. Si le tyran porte cette « folie destructrice » au paroxysme, il le fait en toute connaissance de cause. Ainsi, il travaille à sa perte, puisqu'il convie son entourage à se

74. Michel AUBRION, « Charles Bertin ou la grandeur de la passion » dans *Revue générale belge*, t. 102, 1966, 49-60, v. p. 59.

75. *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982, pp. 211-212 (« Charles Bertin »), v. p. 211.

76. DELBART, *op. cit.*, p. 130.

défaire d'un homme dont les mesures deviennent insupportables. Camus dispose autour de lui un certain nombre d'« idéalistes » et de « réalistes », afin que du choc des opinions jaillisse la tragédie. La poésie, quant à elle, occupe une place de marque, parce qu'elle constitue une vérité insolite, bien souvent dure à avaler. Si la libération des contingences quotidiennes se traduit dans la mort en tant qu'absurdité à l'état pur, tout le cynisme de ce raisonnement réside en cette fin définitive que connaît toute tragédie. En partant de cette observation, il faudrait, comme le prône Caligula lui-même, mettre en accord sa pensée et ses actes, si lugubres soient-ils. Mais ce n'est là qu'un simulacre savamment monté par ce cabotin impérial qui compte ainsi garantir son éternisation. Il n'y a plus l'ombre d'un doute que ce soit là une mise en abyme du texte camusien.

Face à cette virtualité intertextuelle qui s'opère à partir d'une comparaison des deux pièces, il faut constater que l'action de chacune est conçue en fonction de son idée directrice. Alors que le caractère définitif du meurtre détermine la suite des événements chez l'auteur français, le recours aux ressources dramatiques que permet la dérision laisse toute latitude d'imagination chez l'auteur belge. Comme au Moyen Age, cette farce ne se laisse pas non plus récupérer par la tragédie, dont elle « complète » le message culturel. Le comique grotesque et bouffon qu'on a coutume de lui associer⁷⁷, n'est pourtant plus de mise. Enrichie des agréments de la *commedia dell'arte*, sa forme actualisée acquiert droit de cité dans les grands théâtres. Le Roi Jean de Bertin se sert de la duperie fondamentale qu'il constate dans son entourage immédiat afin d'arpenter les confins du dérisoire. L'absurdité de ses décisions prises pour le bien de l'État renferme une bonne dose de critique sociale, car le monarque s'avise d'attaquer ainsi la fatuité d'hommes imbus de leurs prétendus titres et fonctions. Pour ce faire, il recourt bien sûr à un pouvoir presque illimité dont il est le seul détenteur légal. Il va sans dire que l'exutoire de la conspiration ne lui est pas épargné non plus. Seulement, il garde en main les ficelles dont il actionne les marionnettes de son entourage. Bertin garde la même disposition des personnages que dans la farce. Aussi fait-il du roi le meneur du jeu qui a besoin du déguisement afin d'observer ses

77. Cf. PAVIS, *op. cit.*, pp. 166-267 (« Farce »).

créatures à la dérobée. Celui-ci trouve le secours en Albine, la femme-enfant qui lui montre le retour aux sources de la vie humaine et qui l'aide ainsi à sortir de son désespoir passager.⁷⁸ A l'opposé de Caligula qui s'enivre de sa propre folie sanguinaire, le Roi Jean est trop avisé pour se laisser prendre lui-même au piège des mesures qu'il décrète. Pour sa future femme, il constitue à la fois un personnage de rêve et de réalité. Le public, pour sa part, apprend qu'il ne faut plus opérer de distinction entre ces deux sphères de cognition. Ce qui était poésie hier, peut devenir réalité aujourd'hui. A travers ce besoin d'éternisation, exprimée par la rédaction d'une ode en l'honneur du futur couple royal, perce à nouveau cet archaïsme incantatoire du jeu théâtral. En dépit de l'idée que le Roi Jean s'était forgée de lui-même, il est important que, pour survivre à cette crise personnelle, il prenne conscience de la force qui réside en lui⁷⁹ : il y sera aidé par l'être féerique que le destin a placé à ses côtés et c'est en sa compagnie qu'il retrouvera les « grands enchantements » de l'enfance.

78. BERTIN, « Autoportrait avec groupe », *art. cit.*, p. 166, parle à propos du Roi Jean du « sentiment de l'irréductible solitude de l'être humain [...] face à la bassesse et à la bêtise ».

79. Cf. AUBRION, *art. cit.*, p. 60.

Chronique

Séance publique

L'année 1994 étant celle du tricentenaire de la naissance de Voltaire, l'Académie a pris les devants en consacrant sa séance publique du 4 décembre 1993 à l'auteur de *Candide*. Outre son avance sur le calendrier, cette brillante célébration présentait l'originalité de réunir à la même tribune un Français, un Anglais et un Belge, tous trois représentants éminents de la Société internationale d'Études du XVIII^e siècle.

Premier des trois orateurs, M. René POMEAU, de l'Institut, à qui l'on doit entre autres travaux classiques une étude définitive sur *La religion de Voltaire* et une Biographie du patriarche de Ferney, pose la question de savoir ce qui fut advenu si le jeune Arouet, si fragile à sa naissance qu'on le donnait pour moribond, n'avait pas vécu ?

Le deuxième orateur était M. Haydn MASON, éditeur général des *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* représentant la célèbre *Voltaire Foundation*. Parlant des relations entre *Voltaire et Shakespeare*, il démontra brillamment à quel point elles revêtent une forme d'amour-haine.

Dix-huitièmiste célèbre, lui aussi, M. Roland MORTIER, membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises, membre de l'Institut, ancien président de la *Société d'Études du XVIII^e siècle*, mit en lumière avec beaucoup de chaleur l'incalculable contribution de Voltaire à la définition d'un nouveau statut pour l'intellectuel.

Séances mensuelles

L'adoption, au mois de juin 1993, par le Conseil de la Communauté française d'un décret portant féminisation des noms de métiers, fonctions, grades ou titres a conduit l'Académie à observer devant le Conseil supérieur de la langue qu'elle n'avait pas été consultée sur cette décision alors que son statut implique pareille consultation. En outre, elle a décidé de consacrer à ce sujet sa séance du mois de septembre. Au cours de celle-ci, elle a entendu les exposés de deux membres de sa section de philologie, MM. André GOOSSE et Marc WILMET.

La réflexion que Voltaire n'a cessé de mener au sujet des abus monstrueux de la législation criminelle héritée de l'Ancien Régime et de la justice de droit divin le conduira à tenir un rôle sans pareil dans la transformation des esprits et des pouvoirs quant à la nécessité d'un code pénal qui s'inspire des droits de l'homme. La communication extrêmement convaincante et documentée faite par M. Raymond TROUSSON au cours de la séance d'octobre fait deviner l'intérêt considérable du livre qu'il publiera peu après : *Voltaire et la réforme de la législation*.

Après avoir fait sa psychanalyse avec Blanche JOUVE, Henry BAUCHAU a noué une amitié durable avec elle et son illustre mari. Au cours de la séance de novembre, notre confrère égrène des souvenirs précieux : les vacances passées à Sils-Maria avec les JOUVE, l'allure princière du poète, ses humeurs, la rencontre entre le poète et Blanche en 1921, le rôle décisif tenu par Blanche JOUVE dans l'inspiration et l'élaboration des grands romans de JOUVE.

Évoquant, au cours de la séance de décembre, « la situation d'André MALRAUX » — un écrivain qu'il connaît bien — M. André VANDEGANS rappelle que la crise de l'après-guerre a conduit des écrivains français — Drieu, Montherlant — à prôner l'engagement, voire l'héroïsme. Dans cette voie, Malraux est le premier à dessiner le personnage de l'écrivain dont l'œuvre est désormais inséparable de l'action : elle est, pour lui, l'unique réponse durable de l'homme à son destin absurde et tyranique. Ses fictions romanesques sont celles d'un visionnaire.

Divers

M. Willy BAL a publié dans « La Revue Générale » un article intitulé *Culture*. Il a participé à plusieurs réunions scientifiques à Cluny (réunion du CILF et colloque autour du thème « Les études de linguistique française en Europe » à l'occasion du 60^e anniversaire du *Français moderne*). Il a présidé à Nivelles le colloque sur « Les langues d'oïl transfrontalières ». Il a été membre du Comité scientifique du colloque sur « l'Insécurité linguistique » à Louvain-la-Neuve.

M. Henry BAUCHAU a publié sa nouvelle *L'arbre fou* dans La Revue Générale et dans *L'Année nouvelle* de l'Université de Louvain. Son livre *Œdipe sur la route* a été publié en italien. Il a participé à une soirée sur le thème d'*Antigone* au Théâtre-poème.

Le roman de Charles BERTIN *Le voyage d'hiver* a été réédité par les Éditions de l'Âge d'homme. Le professeur Peter-Eckard KNABE, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Cologne, a consacré une

communication aux *Jardins du désert* lors d'un colloque organisé par la V.U.B. sur « Le paysage urbain dans la littérature française de Belgique ».

M. Georges-Henri DUMONT a participé à la 27^e session de la Conférence générale de l'UNESCO. Il a publié un article intitulé « Le personnage de Marguerite d'Autriche dans L'Œuvre au noir » dans le Bulletin du Centre International de documentation Marguerite Yourcenar. Il a également publié un article dans *Museum Dynasticum*, sur le thème « Quand le prince Philippe, comte de Flandre, refusait le trône de Roumanie ».

M. Robert FRICKX participant à un colloque organisé par la V.U.B. sur le thème : « Le paysage dans la littérature française de Belgique », il y a fait une communication : « Les repères toponymiques dans l'œuvre de Michel Lambert ». Articles publiés : « La farce post-symboliste », dans *Frissons belges entre 1910 et 1914. Bérénice* ; « Quarante ans d'histoire vus par Franz Hellens dans le *Journal de Frédéric* », dans *L'écrivain belge devant l'histoire. Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen* (Frankfurt) ; « Europe et culture », dans *Les Cahiers du Groupe* (Introduction) ; enfin sous le nom de Robert MONTAL, « La Maison », dans *La Revue Générale*.

M. Jacques-Gérard LINZE a participé, à Bruxelles, à la Conférence de presse marquant la présentation du recueil de nouvelles francophones édité par « l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve » ; il a également participé à la causerie sur *Un itinéraire de romancier* au Cercle Richelieu de la Dyle ; il a présenté en collaboration avec Anne RICHTER et Jean-Luc WAUTHIER, au Théâtre Poème, *Simenon malgré lui* d'Anne RICHTER. Enfin, à partir du 26 octobre et jusqu'en avril 94, il a animé un atelier d'écriture du roman, à l'Université européenne d'Écriture de Bruxelles.

M. Roland MORTIER a fait une communication sur le *Groupe de Coppet* au congrès de la Société des Études staëliennes (Tübingen, juillet 93), et une autre, sur *L'idée de bonheur dans l'œuvre de M^{me} de Charrière*, au colloque qui s'est tenu en novembre à Neuchâtel. Il a fait un exposé sur *Le prince de Ligne et les Minorités* au congrès européen sur le prince de Ligne qui s'est tenu à Marburg.

D'autre part, il a été élu associé étranger à l'Institut de France, succédant ainsi à Georges POULET au sein de l'Académie des sciences morales et politiques. Enfin, il a continué à présider les activités de la Société Diderot et à participer, en qualité de représentant de la Belgique, au Comité permanent des sciences humaines de la Fondation européenne de la Science (Strasbourg).

M^{me} Jeanine MOULIN a participé à divers jurys de Prix : Prix Louise Labé, Prix Victor Rossel... En tant que membre du Comité de programmation des Midis de la Poésie, elle a établi ce programme. Elle a collaboré aux livres *Regards belges sur Marguerite Yourcenar*.

M. Thomas OWEN a publié aux Éditions Berko, sous la signature de Stéphane REY, une monographie sur *Le peintre Georges ROGY*. Il a également publié un conte intitulé *Le silence* dans un album de tableaux du peintre Paul DELMÉE. Un choix de ses contes a été adapté à la scène au Centre Culturel de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, le Botanique, par les comédiens de la Ligue d'improvisation. Enfin, son recueil de contes *Le livre noir des merveilles* a été édité en japonais par les éditions Tokyo Sogen Sha.

M. Georges SION a assisté en septembre au congrès du PEN Club international à Saint-Jacques de Compostelle. Il a participé en octobre à un colloque Marguerite Yourcenar organisé par l'Université de Cluj. Ce colloque était une étape importante dans les travaux que cette université roumaine poursuit au sujet des Lettres françaises de Belgique. Notre confrère a prononcé le discours inaugural de la session.

En novembre, il a été associé aux rencontres et entretiens qu'organisait le Collège royal des médecins de Bruxelles pour le centenaire de l'institution. Le souvenir du grand anatomiste Vésale y ayant été associé, il a pris la parole, au cours de la soirée commémorative, sur le thème « Vésale et l'Humanisme ».

Les Éditions Le Cri viennent de rééditer en un seul volume trois romans de Marcel THIRY : *Comme si*, *Voie lactée* et *Nondum jam non*. Cette réédition est préfacée par Gaston COMPÈRE.

M. André VANDEGANS a publié une étude sur *L'attribution du Prix Nobel de littérature à Maeterlinck* dans *Parcours et rencontres*. — Mélanges de langue d'histoire et de littérature françaises offerts à E. Balmas, Éd. Klincksieck.

M. Marc WILMET a publié en collaboration avec M. G. Kleibert, dans les Actes du XX^e congrès de linguistique et philologie romanes *Présentation et synthèse des communications de la Section 1 consacrée à « La phrase »*. Il a également publié un article dans *Le Soir*, Carte blanche un article intitulé *Quand Pestiaux se prend pour Voltaire*.

Il a fait plusieurs communications : *La question du choix de la langue en cinéma et en télévision* (Namur) ; *Écouter DU Mozart : variations sur un thème* (ULB) ; *La linguistique française : rétro-prospective* (Saragosse) et donné des leçons et conférences en Belgique et à l'étranger : *Le système de l'article français* et *Le système de l'aspect* à Copenhague ; *L'actualité de Damourette et Pichon illustrée par l'étude sémantique des « tiroirs »* à Lille ; *Linguistique et enseignement du français*, ULB.

Participation télévisée : *Quels projets pour la Wallonie ?* émission « Mise au point » R.T.B.F. 19 septembre 1993 ; *Entretien avec Claude Hagège*, Télé/21/Arte. 27 novembre 1993.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES

Anthologie

Poésie francophone de Belgique

- Tome III (1903-1926) in-8° de 475 pages 1.200,—
Tome IV (1928-1962) in-8° de 303 pages 900,—
Les tomes I et II (1804-1884) et (1885-1900), publiés par les Éditions Traces respectivement en 1985 et 1987, sont également en vente à l'Académie, au prix de 700 F le volume.

I. Histoire et critique littéraire

- 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 250,—
À paraître : Années 1970-90, par Jacques Detemmerman.
- 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..... 300,—
- 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..... 700,—
- ACADÉMIE. — *Galerie des portraits*. Recueil des 89 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1990 dans l'*Annuaire* par les membres de l'Académie. 5 volumes 14×20 de 350 à 500 pages, illustrés de 89 portraits.
Tome I: Franz Ansel, 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.

Tome II : Henri Davignon, Gabriel d'Annunzio, Eugenio de Castro, Louis Delattre, Anna de Noailles, Jules Destrée, Robert De Traz, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, George Gamir, Iwan Gilkin, Valère Gille.

Tome III : 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.

Tome IV : Mario Roques, Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Vallotton, 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.

Tome V : Marthe Bibesco, Roger Bodart, Constant Burniaux, Lucien Christophe, Herman Closson, Fernand Desonay, Mircea Eliade, Marie Gevers, Robert Guiette, Adrien Jans, Géo Liebrecht, Jean Pommier, Paul-Henri Spaak, Edmond Vandercammen, Gustave Vanwelkenhuyzen.

Chaque volume 600,—

- 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 Wiggy, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebve, 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 600,—
- ANGELET Christian. — *La poétique de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961 400,—
- BERG Christian. — *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*. 1 vol. in-8° de 372 p. — 1978 750,—
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949 400,—

- BEYEN Roland. — *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*.
Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. — 1971.
Réimp. 1972 et 1980. 900,—
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach*.
1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942. 450,—
- BRAET Herman. — *L'accueil fait au Symbolisme en Belgique, 1885-1900*. 1 vol. in-8° de 203 p. — 1967 500,—
- BUCHOLE Rosa. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos*. 1 vol.
14 × 20 de 328 p. — 1956 500,—
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez*. I. *Sa vie*. 1
vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952 500,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique, (1815-1850)*. II. *Vers un Romantisme national*. 1 vol. in-8° de
546 p. — 1948 900,—
- CHARLIER Gustave. — *La Trage-Comédie Pastorale (1594)*. 1 vol.
in-8° de 116 p. — 1959 260,—
- CHÂTELAIN Françoise. — *Une revue catholique au tournant du siècle : « Durendal ». 1894-1919*. 1 vol. in-8° de 90 p. — 1983. 300,—
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*.
1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960 500,—
- 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 350,—
- DAVIGNON Henri. — *L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel*
(Lettres inédites). 1 vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955 350,—
- DAVIGNON Henri. — *Charles Van Lerberghe et ses amis*. 1 vol. in-8°
de 184 p. — 1952. 500,—
- DAVIGNON Henri. — *De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux*. 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963 500,—
- DEFRENNE Madeleine. — *Odilon-Jean Périer*. 1 vol. in-8° de 468 p.
— 1957 800,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. I. *Cassandra*.
1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 700,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. II. *De Marie à Genève*. 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965 700,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. III. *Du poète de cour au chantre d'Hélène*. 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959 700,—
- DOUTREPONT Georges. — *Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique*. 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938 450,—
- DUBOIS Jacques. — *Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*. 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963. 600,—
- FRICKX Robert. — *Franz Hellens ou Le temps dépassé*. 1 vol. in 8°
de 450 p. — 1992 1.250,—
- GILLIS Anne-Marie. — *Edmond Breuché de la Croix*. 1 vol. 14 × 20
de 170 p. — 1957 300,—

- GILSOUL Robert. — *Les influences anglo-saxonnes sur les lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880*. 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953. 800,—
- GODFROID François. — *Nouveau panorama de la contrefaçon belge*. 1 vol. in-8° de 87 p., 1986 350,—
- GUIETTE Robert. — *Max Elskamp et Jean de Bosschère*. Correspondance. 1 vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963 250,—
- 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. 700,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959. 400,—
- HALLIN-BERTIN Dominique. — *Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*. 1 vol. in-8° de 226 p. — 1981 750,—
- HANSE Joseph. — *Charles De Coster*. Réédition (1990) de l'essai fondamental sur l'auteur et le livre fondateurs des Lettres françaises de Belgique. 1 vol. in 8° de 331 p. 1.250,—
- 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 600,—
- KLINKENBERG Jean-Marie. — *Style et archaïsme dans la « Légende d'Ulenspiegel » de Charles De Coster*, 2 vol. in-8°, 425 p. + 358 p., 1973 1.200,—
- LATIN Danièle. — *Le « Voyage au bout de la nuit » de Céline : roman de la subversion et subversion du roman*. 500 p., 1988. 1.500,—
- MAES Pierre. — *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. — 1952. 800,—
- MORTIER Roland. — *Le « Tableau littéraire de la France au XVIII^e siècle »*. 1 vol. de 14 × 20 de 145 p. — 1972 450,—
- MOULIGNEAU Geneviève — *Madame de la Fayette, historienne ?*. 1 vol. in-8° de 349 p. — 1989. 1.250,—
- MOULIN Jeanine. — *Fernand Crommelynck*, textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire, 332 p. in-8°, iconographie — 1974. 1.000,—
- MOULIN Jeanine. — *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*. 1 vol. in-8° de 450 p. — 1978. 1.000,—
- NOULET Émilie. — *Le premier visage de Rimbaud*, nouvelle édition revue et complétée. 1 vol. 14 × 20, 335 p. — 1973 700,—
- OTTEN Michel. — *Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme*. 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962 600,—
- PAQUOT Marcel. — *Les étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière*. 1 vol. in-8° de 224 p. 400,—

- PIELTAIN Paul. — *Le « Cimetière marin » de Paul Valéry* (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975. 650,—
- REICHERT Madeleine. — *Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt*. 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933 600,—
- REMACLE Madeleine. — *L'élément poétique dans « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust*. 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954. 600,—
- RUBES Jan : *Edmond Vanderammen ou l'architecture du caché* (Essai d'analyse sémantique) 1 vol. in-8° de 91 p. — 1984 400,—
- 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., — 1967. 450,—
- SCHAEFFER Pierre-Jean. — *Jules Destrée*. Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962. 700,—
- SEVERIN Fernand. — *Lettres à un jeune poète*, publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. — 1960 400,—
- SKENAZI Cynthia. — *Marie Gevers et la nature*, 1 vol. in-8° de 260 p. — 1983 600,—
- SOREIL Arsène. — *Introduction à l'histoire de l'Esthétique française* (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966. 400,—
- TERRASSE Jean. — *Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or*. 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970 800,—
- THIRY Claude. — *Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon*. 1 vol. in-8° de 170 pp. — 1980. 400,—
- THOMAS Paul-Lucien. — *Le Vers moderne*. 1 vol. in-8° de 274 p. — 1943. 700,—
- VANDEGANS André. — *Lamartine critique de Chateaubriand dans le « Cours familier de littérature »*. 1 vol. in-8° de 89 p. — 1990 . . . 350,—
- VANWELKENHUYZEN Gustave. — *Histoire d'un livre : « Un Mâle », de Camille Lemonnier*. 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961 500,—
- VANZYPE Gustave. — *Itinéraires et portraits*. Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. — 1969 500,—
- VIVIER Robert. — *Et la poésie fut langage*. 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression, 1970 500,—
- VIVIER Robert. — *L'Originalité de Baudelaire*. 1 vol. in-8° de 301 p. — 1989. Réédition. 1.250,—
- VIVIER Robert. — *Traditore*. 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960. 500,—
- WARNANT Léon. — *La Culture en Hesbaye liégeoise*. 1 vol. in-8° de 255 p. — 1949 600,—
- WILLAIME Élie. — *Fernand Severin. — Le poète et son art*. 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941 500,—
- WYNANT Marc. — *La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1978 500,—

II. Philologie

- 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. 800,—
- HAUST Jean. — *Médecinaire Liégeois du XIII^e Siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e* (manuscrits 815 et 2769 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1942 500,—
- POHL Jacques. — *Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlars français de Belgique*. 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962 600,—
- 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, 1969. 600,—
- Tome II : *La syntaxe de l'interrogation*. 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression, 1969. 660,—
- RUELLE Pierre. — *Le vocabulaire professionnel du houilleur borain*. 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953. Réédition, 1981. 460,—

III. Bibliographie

- BEYEN Roland. — *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. 1 vol. in-8° de 840 p., 1987 1.750,—
- 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. 700,—
- Tome 2 (Det-G) établi par René FAYT, Colette PRINS Jean WARMOES, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XXXIX-217 p. — 1966. 700,—
- Tome 3 (H-L) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XIX-307 p. — 1968. 700,—
- 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°, 374 p. — 1972. 700,—
- Tome 5 (O-P-Q) établi par Andrée ART, Jeanne BLOGIE, Roger BRUCHER, René FAYT, Colette PRINS, Renée VAN DE SANDE (†), sous la direction de Jacques DETEMMERMAN. 1 vol. in-8° de 270 p. — 1988 900,—
- BIBLIOGRAPHIE de Franz Hellens, par Raphaël De Smedt. Extrait du tome 3 de la Bibliographie des Écrivains français de Belgique, 1 br. in-8° de 36 p. — 1968. 150,—
- CULOT Jean-Marie. — *Bibliographie d'Émile Verhaeren*. 1 vol. in-8° de 156 p. — 1958 350,—

- « 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 400,—
- « LA WALLONIE ». — *Table générale des matières* (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961 250,—

IV. Œuvres

- BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939 400,—
- CHAINAYE Hector. — *L'Âme des choses*. Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935 400,—
- 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 400,—
- DE SPRIMONT Charles. — *La Rose et l'Épée*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 126 p. — 1936 400,—
- GIRAUD Albert. — *Critique littéraire*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. — 1951 500,—
- HEUSY Paul. — *Un coin de la vie de misère*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. — 1942 400,—
- LECOQC Albert. — *Œuvre poétique*. Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p. 700,—
- MARET François. — *Il y avait une fois*. 1 vol. 14×20 de 116 p. — 1943 300,—
- PICARD Edmond. — *L'Amiral*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939 300,—
- PIRMEZ Octave. — *Jours de solitude*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 p. — 1932 600,—
- REIDER Paul. — *Mademoiselle Vallantin*. Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. — 1959 450,—
- ROBIN Eugène. — *Impressions littéraires*. (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1957 450,—
- VANDRUNEN James. — *En pays wallon*. Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935 450,—

V. Collections de poche

Histoire littéraire

- THIRY Marcel. — *Passage à Kiew*. Roman. Préface de Dominique HALLIN-BERTIN. 1 vol. 18 × 11,5 de 184 p. — 1990 385,—
- TROUSSON Raymond. — *L'Affaire De Coster-Van Sprang*. Dossier — 1 vol. 18 × 11,5 de 165 p. — 1990 385,—

HELLENS Franz. — <i>Bass-Bassina-Boulou</i> . Préface de Robert FRICKX. 1 vol. 18 × 11,5 de 274 p. — 1992.	385,—
DELBART Anne-Rosine. — <i>Charles Bertin, une œuvre de haute soli- tude</i> . 1 vol. 18 × 11,5 de 304 p.	385,—
NIZET Henry. — <i>Les Béotiens</i> . (1885) (Réédition, préface de Raymond TROUSSON) 1 vol. 18 × 11,5 de 301 p.	385,—

Poésie-Théâtre

KEGELS Anne-Marie. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par André SCHMITZ. Préface de Guy GOFFETTE. 1 vol. 18 × 11,5 de 172 p. — 1990	385,—
SOUMAGNE Henry. — <i>L'Autre Messie, Madame Marie</i> . Préface de Georges SION. 1 vol. 18 × 11,5 de 256 p. — 1990.	385,—
HELLENS Franz. — <i>Notes prises d'une lucarne</i> . — <i>Petit théâtre aux chandelles</i> . Préface de Robert FRICKX. 1 vol. 18 × 11,5 de 304 p. . .	385,—
KAMMANS Louis-Philippe. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Alain BOS- QUET. Préface de Jeanine MOULIN. 1 vol. 18 × 11,5 de 184 p., 1992.	385,—
VAN LERBERGHE Charles. — <i>Pan, Les Fleureurs</i> (Première réédition, préface de Robert VAN NUFFEL, introduction de Georges SION. 1 vol. 18 × 11,5 de 168 p., 1992.	385,—

À paraître

Collections de poche

Histoire littéraire

PLISNIER Charles. — <i>Figures détruites</i>	385,—
DE BOCK Paul-Aloïse. — <i>Le Sucre filé</i>	385,—
HEUSY Paul. — <i>Gens des rues</i>	385,—
LEMONNIER Camille. — <i>Une vie d'écrivain</i>	385,—

Histoire et critique littéraire

LEMAIRE Jacques. — <i>Les visions de la vie de Cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge</i> .	
VISAGES DE VOLTAIRE. — <i>Textes de René Pomeau, Haydn Mason et Roland Mor- tier</i> .	

De nombreux textes publiés dans le *Bulletin* depuis 1992 peuvent être obtenus en tirés à part au prix de 100 F. Les deux *Tables des Matières* (1922-1970 et 1971-1990) des textes contenues dans les Bulletins peuvent être obtenues chacune au prix de 150 F à verser au n° 000-1311848-20 du Patrimoine de l'Académie-Bruxelles.

Table des matières

TOME LXXI – ANNÉE 1993

SÉANCES PUBLIQUES

SÉANCE PUBLIQUE DU 8 MAI 1993

REMISE DU PRIX NESSIM HABIF

Allocution de M. Jean Tordeur 8

RÉCEPTION DE M^{ME} MARIE-CLAIRE BLAIS

Discours de M^{me} Liliane Wouters 15

Discours de M^{me} Marie-Claire Blais 30

SÉANCE PUBLIQUE DU 4 DÉCEMBRE 1993

Voltaire 1694-1994

Discours de M. René Pomeau 187

Discours de M. Haydn Mason 196

Discours de M. Roland Mortier 206

SÉANCES MENSUELLES

LA LITTÉRATURE ET L'EUROPE

Communication de M. Lucien Guissard à la séance mensuelle du
9 janvier 1993 45

« AU MONOMOTAPA »

Communication de M. Willy Bal à la séance mensuelle du 13
février 1993 52

RÉFLEXION SUR L'ÉTYMOLOGIE

Communication de M. André Goosse à la séance mensuelle du
13 mars 1993 65

ZOLA ET CHATEAUBRIAND

Communication de M. André Vandegans à la séance mensuelle
du 17 avril 1993 75

LES CHEVEUX DE MARIE-MADELEINE. — ÉCRITURE ET DESSIN	
Communication de M ^{me} Dominique Rolin à la séance mensuelle du 15 mai 1993	83
LES RETS DE LA MAZARINE	
Communication de M. Philippe Jones à la séance mensuelle du 12 juin 1993	94
À PROPOS DE LA FÉMINISATION	
Exposés de MM. André Goosse et Marc Wilmet à la séance mensuelle du 11 septembre 1993	215
VOLTAIRE ET LA RÉFORME DE LA LÉGISLATION CRIMINELLE	
Communication de M. Raymond Trousson à la séance mensuelle du 9 octobre 1993	226
SUR PIERRE JEAN-JOUVE, SUR BLANCHE JOUVE	
Communication de M. Henry Bauchau à la séance mensuelle du 13 novembre 1993	241
ANDRÉ MALRAUX. SITUATION ET PORTRAIT DE L'ÉCRIVAIN	
Communication de M. André Vandegans à la séance mensuelle du 11 décembre 1993	253

ARTICLES

Albert Mockel et les lettres françaises de Belgique par Anna Soncini Fratta	115
Les secrets de la filiation littéraire : du Caligula de Camus au Roi Bonheur de Bertin par Heinz Klüppelholz	265

CHRONIQUE

Chronique	169, 289
Catalogue des ouvrages publiés	293