

L

E

,
enie roy l
et de itte at ire
.
ai ç s

n - e K Z
- T SS
.

- G g s T
e - Ja s C LO
e

I



r e ov'le
r e l'cr f n s
r c s A es
R H I S

Bulletin
de
l'Académie royale
de
langue et de littérature françaises
1994

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 3 décembre 1994

Remise du Grand Prix de littérature française hors de France - Fondation Nessim Habif

Allocution de M. Jean Tordeur	259
Remerciement de M ^{me} Anise Koltz	267

Camille Lemonnier cent cinquante ans après

Discours de M. Paul Gorceix	269
Discours de M. Raymond Trousson	282

Séances mensuelles

À propos du superstrat du français

Communication de M. André Goosse à la séance mensuelle du 10 septembre 1994	301
---	-----

Éléments d'une poétique

Communication de M. Georges Thinès à la séance mensuelle du 8 octobre 1994	311
--	-----

Une pensée pour Giraudoux

Communication de M. Georges Sion à la séance mensuelle du 19 novembre 1994	320
--	-----

Le jardinier, la marguerite et le pissenlit

Communication de M. Jacques Crickillon à la séance mensuelle du 10 décembre 1994	330
--	-----

Texte

Le retour de la langue roumaine dans son espace latin

Discours de M. Mihai Draganescu, Ambassadeur de Roumanie, Membre de l'Académie de Roumanie	343
--	-----

Chronique	359
----------------------------	-----

L'A.E.B. à l'Académie pour un hommage à Roger Foulon	363
---	-----

Ouvrages publiés	364
-----------------------------------	-----

Table des matières	372
-------------------------------------	-----

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 SAMEDI 3 DÉCEMBRE 1994

Remise du Grand Prix de littérature française hors de France - Fondation Nessim Habif

Allocution de Monsieur Jean TORDEUR

Tous les deux ans, nous prononçons le nom et nous célébrons la fidélité à la langue française d'un homme que nous n'avons pas connu mais qui a fait de nous les héritiers de sa conviction : Nessim Habif, financier d'origine libanaise, qui habitait à Genève où il mourut voici trente ans. Par testament, il a donné à l'Académie mission d'instituer un prix qui porterait son nom et qui serait attribué, selon ses propres termes, « à un écrivain français hors de France ». Faut-il le dire, il n'entendait nullement de la sorte, déprécier la pure origine française d'un auteur ! Simplement, sa double appartenance à la francophonie – d'origine, de résidence – l'avait conduit à privilégier la reconnaissance d'un écrivain né hors de l'Hexagone. Tel fut aussi le souci de notre Compagnie qui, dans le choix de ses membres étrangers, a toujours voulu faire apparaître la diversité des pays de langue française.

C'est la Suisse qui, jusqu'ici, tient largement la tête dans le palmarès de ce que nous avons appelé le « Grand Prix de littérature française hors de France-Fondation Nessim Habif ». Elle y est représentée par Jacques Chenevière, par Jean Starobinski, par Philippe Jaccottet et par un Genevois originaire de Grèce, Georges Haldas. Le Québec lui fait suite, avec Anne Hébert et Marie-Claire Blais, devenue par après membre étranger de l'Académie. La Belgique y compte également deux lauréats : Franz Hellens et Albert Dasnoy (il faut préciser que l'Académie, dès l'origine, a

décidé d'exclure ses membres de l'attribution du «Habif»). Viennent ensuite Haïti, avec René Depestre, et le Liban avec quel-
qu'un qui vous est particulièrement proche, chère Anise Koltz :
Andrée Chédid, dont la fille a épousé votre fils.

Ceci étant rappelé, je sais que l'organisation logique, et donc attendue, de mon propos devrait me conduire à dire ~~pourquoi~~ votre œuvre vous a valu notre suffrage enthousiaste. Mais cette œuvre, et son auteur sont entourés de tant de présences signifiantes qu'il me paraît souhaitable de les évoquer d'abord. Il y a la famille dont vous descendez. Il y a votre cher pays que nous croyons connaître, parce qu'il est si proche, alors que nos rapports avec lui sont inscrits dans une pratique tellement quotidienne que nous finissons par oublier, sinon par ignorer, quelles valeurs fondamentales il cultive avec une modeste mais ferme singularité.

Vous êtes la petite-nièce de ce couple exceptionnel qui se forme, en 1894, entre un industriel luxembourgeois, Emile Mayrisch, et une héritière belge de 20 ans, Aline de Saint-Hubert. Elle est passionnée par toutes les modernités artistiques de cette fin de siècle, parmi lesquelles la Belgique tient un si grand rôle. Ensemble, ils vont être de ces grands bourgeois qui, de 1880 à 1930, seront les experts les plus avertis non seulement des modes mais également de l'évolution des idées. Pour sa part, Mayrisch est un des précurseurs les plus évidents d'une Europe à naître. Après 1918, ils savent tous deux que la réconciliation franco-allemande en est la clef. Ils font donc, de leur château de Kolpach, un haut-lieu de rencontres: Gide et Claudel, Jacques Rivière et Henri Michaux s'y rencontrent mais également Hermann de Reysersling et Ernst-Robert Curtius. En 1926, Emile Mayrisch, déjà co-fondateur de l'ARBED, crée un Comité franco-allemand d'information et de documentation. C'est une toute première approche de ce qui deviendra, vingt-cinq ans plus tard, la Communauté européenne, au prix, il est vrai, d'une nouvelle guerre.

Leur initiative vous inspirera l'idée de créer et d'animer, avec votre mari, le Dr. René Koltz, les Biennales poétiques de Mondorf, qui, entre 1963 et 1974, connaîtront un très vif succès et laisseront de grands souvenirs à leurs participants. Vous le direz vous-même: «l'exemple de ces Rencontres m'a été donné par ma famille, les Mayrisch de Saint-Hubert. Leur but, comme le nôtre: être un laboratoire, si modeste soit-il, de la construction d'une société multi-culturelle».

à l'époque
votre

Mère belge,
iglu

celui-là même
vi. Lib, le
votre, à la
votre
Fash
E. v. p. u. o

15
IK

Il est vrai qu'en prononçant ces deux mots: «*société multiculturelle*», vous saviez mieux que d'autres de quoi vous parliez puisque votre pays est, en la matière, le microcosme européen le plus exemplaire. Qui ne lui envierait l'équilibre naturel qu'il a su instituer entre ses trois langues: le luxembourgeois, le français et l'allemand? Qui n'admirerait la lucidité courageuse de vos dirigeants gouvernementaux qui, en 1843, quatre ans à peine après le Traité des XXXIX Articles, qui privait le Grand-Duché de sa partie francophone (la nouvelle Province de Luxembourg), n'en choisirent pas moins, hors de toute influence, de maintenir l'usage du français dans l'administration, la police et la vie culturelle, ce qui favorisa l'éclosion d'une authentique littérature de langue française sans menacer jamais l'usage courant de l'allemand et son illustration par de bons écrivains? Qui, enfin, ne tiendrait pour hautement significatif que ce soit finalement la langue populaire, le letzeburger, qui, ainsi que vous l'écrivez, dans un article de la *Revue Générale*, de parent pauvre et oral qu'il était, a été promu récemment langue officielle du pays, doté d'une grammaire et d'un volumineux dictionnaire, et cela simplement parce que tout le monde la parle, ce qui fait d'elle le trait d'union le plus évident et le plus spontané de tous les Luxembourgeois.

Les conséquences, ajouterez-vous, se sont fait immédiatement ressentir dans l'écriture. Ce nouvel instrument a été saisi avec adresse et même avec maîtrise par la nouvelle génération, et il fallut bien peu de temps pour que le roman naisse dans notre littérature indigène. Reste que, le français et l'allemand étant au Luxembourg des langues apprises, une littérature luxembourgeoise de langue française demeure, comme l'écrivait un de vos écrivains, Alphonse Arend, *l'effet d'une adhésion volontaire à une patrie spirituelle qui se superpose à la patrie de l'état-civil.*

Quoi qu'il en soit, cette coexistence de trois parlars, de trois littératures est exemplaire: elle n'est pas seulement pacifique, elle est productrice de sens. C'est, assurément, ce qui ~~vous~~ à Luxembourg l'honneur de succéder, ~~l'an prochain~~, à plusieurs villes prestigieuses chargées d'être, pendant six mois, le haut lieu de la culture européenne. La discrétion luxembourgeoise a conduit vos autorités à renoncer au terme, cependant consacré pour cette occasion, de «capitale européenne» pour une formule plus modeste mais combien efficace: «Ville européenne de toutes les cultures...». *C'est de toutes ces cultures que nous avons besoin* disait, ~~voici quelques~~ jours, la ~~représentante du gouvernement grand-ducal~~, venue tenir

1 a val
12/11/1995

~~1995~~

*à Bruxelles, en fin de l'automne 1994,
M^{me} Anne-Françoise Jacobs, ministre de la Culture
aux Affaires culturelles, blonde parfaite, et une blonde
l'embourgeoisée, le don de France de l'étranger.*

une conférence de presse à l'ambassade de Bruxelles. Et d'ajouter que, les étrangers représentant près de 35 % de la population luxembourgeoise, c'était aussi bien à d'autres langues et à d'autres domaines culturels qu'allait la curiosité de vos compatriotes. En l'écoutant, je pensais au courage et à la lucidité des organisateurs d'un débat qui ~~s'est tenu au début du mois de novembre~~, dans une des villes martyres de la Yougoslavie, Tuzla. Ce sujet ~~était formulé~~ sous la forme d'une question: «L'Europe est-elle viable sans cultures multiples?». Lisant cette information, je me suis dit que, dans ses trois langues, et dans la reconnaissance active qu'il pratique à l'égard de tant de communautés étrangères, le Grand-Duché de Luxembourg est un des rares lieux du monde qui donne la seule réponse valable à cette question, celle du consentement à l'altérité.

L'entreprise du poète relève, elle aussi, de l'altérité, la plus secrète, la plus malaisée à identifier, la plus douloureuse à reconnaître: celle de cette partie intérieure de lui-même, qui exige de devenir une écriture et une voix. Face à cette exigence, le poète vérifie la vérité irrécusable, impérative, des mots de Rimbaud: *Je est un autre*. Il sait, lui, que ce n'est pas là une brillante formule passe-partout pour une conférence de bon ton mais une épreuve où il joue le va-tout de sa sincérité, une véritable épreuve du feu. L'authenticité de la poésie est à ce prix: nul n'y accède sans cette fracture intime, sans cette déchirure entre l'apparence que l'on donne et le secret dans lequel on s'engage. Plus que d'autres, Anise Koltz présente l'image de ce passage.

D'où vient, en effet, dès qu'on lit ses premiers poèmes, publiés en 1966 sous le titre: *Le Cirque du soleil*, d'où vient que, connaissant, au moins par la photographie, la très gracieuse et très active animatrice des Rencontres poétiques de Mondorf, on soit immédiatement frappé par la violence intérieure et la lucidité impitoyable que ces poèmes attestent?

Certes, il y a ici, comme dans tous les livres d'Anise Koltz, de ces poèmes brefs à propos desquels il m'est arrivé d'évoquer la miraculeuse Emily Dickinson, parce que, dans leur prestesse, ils présentent, comme chez l'Américaine, une sidérante simultanéité entre le concept, la vision et l'écriture. *La pluie/ est un grand chien brun/ on le fouette ou on le chasse/ à travers les villages/ mais dans les champs/ il s'arrête et lèche ses blessures*. Ou encore: *Le soleil est un vieil animal domestique/ le matin il traîne ses membres engourdis/ à travers la cour/ et grimpe péniblement dans l'acacia/ Il y est assis des heures/ et se chauffe au plumage des oiseaux...*

le mot de 21
deux autres,

le mot
in les vers
cette question,
le mot au 2
d'ik
une

1 En voir
le 2
ou 3

le 1-2

Mais ce sont là des sourires descriptifs exceptionnels, des entre-visions furtives dont l'éclat heureux contraste avec le ton rauque, presque agressif, presque rageur parfois, de l'ensemble de cette poésie qui est très souvent à l'image du titre d'un de ses recueils: *Chants de refus. Le Cirque du soleil* a été publié dans la collection bilingue de Pierre Seghers. C'est Alain Bosquet qui le préface. ~~et~~ Andrée Sodenkamp ~~qui~~ en assume la traduction, ~~et qui~~, Commentant cette œuvre, écrit à juste titre ceci: «On guérit mal de certains vers vifs, sanglants comme des blessures». Tels ceux-ci, par exemple, qu'on ne peut, dans le temps actuel, lire sans un frisson: *Nous croyons tous/ à un Dieu/ mais ce qui arrive/ n'a pas de nom... c'est un nouveau jour/ assourdissant/ qui excite la cruauté/ ...un ange déchû/ veille à ma droite/ avec des pierres/ et des oiseaux morts...* Ou, encore, ce quatrain impitoyable, en forme d'austère consigne pour la nuit: *Enterrer le jour/ dans une taupinière/ et oublier/ laquelle.* Dès lors, une révolte contre le non-sens de l'existence, une dénégation du possible vont se déployer dans les recueils suivants. Une volonté aussi, de ne pas se laisser prendre au piège du lyrisme.

A cet égard, la forme dont elle use, dans l'ensemble de sa poésie, est symptomatique. Ce sont des lignes, très brèves, parfois constituées d'un mot ou de deux, parfois d'un demi-vers: les éléments, bien isolés l'un de l'autre, y apparaissent entourés de leur vide, c'est-à-dire coupants et percutants; et, en même temps, par le sortilège du poète très averti de son art, chacune de leurs séparations semble tendre vers l'autre; ~~aussi~~ l'ensemble produit-il l'effet d'une seule coulée: c'est le plus dans le moins, c'est la ligne ~~qui sous-tend~~ la brisure ~~et qui est solide.~~

A mesure que l'on avance dans l'œuvre, la puissance de dénégation s'affirme, comme l'attestent ces passages de divers livres: *Je suis un messager sans message... J'ai oublié/ la parole que j'apporte... Fossile de moi-même/ je suis l'eau qui refuse de porter... Je me donne/ à tout ce qui me tue... L'homme n'est qu'un malentendu du néant/ Il pleure d'être vivant et mort... Le soleil s'appelle Caïn... Une ville entière/ respire/ sous mes décombres/ ... Je suis mon chasseur/ mon piège/ ma victime/ la pierre/ attachée à mon cou...* On croirait entendre Michel-Ange disant: «Je suis mon mal à moi-même».

C'est dans le recueil intitulé *La Terre monte* que ce sentiment de déréluction, d'angoisse existentielle, de colère aussi, culmine et atteint ses expressions les plus nues, dès le premier et bref poème qui éclaire le titre:

le le bre

elle

de son
e'clats

la inzi

or

Le temps passe
je mourrai
ma ville est en voyages
la terre monte
à ma rencontre

Il y a de l'Écclésiaste dans cette voix qui ne cesse de faire écho à une sorte d'insuffisance congénitale de l'être à remplir un destin qui reste incompréhensible. A tout instant, des vers dénudés font entendre une mise en question virulente de la condition humaine. Il faut citer :

J'éventre le champ
pour l'ensemencer
je décapite l'animal
pour m'abreuver
je vis avec le sang
sur mes mains
la mort me lie
à mes semblables
j'appartiens
à la race maléfique de l'homme.

Un des commentateurs d'Anise Koltz, André Ughetto, a raison de dire qu'elle est «un terrible» poète. IL faut entendre le mot au sens que lui donne Rilke dans la *Première élégie* : *Tout ange est terrible...* «Terrible» pourquoi? Parce qu'il lève le secret sur ce qui est caché. «Terrible» parce que très peu de poètes osent encore fonder une poésie sur un terrain mental aussi sombre mais, finalement, avouons-le, aussi proche d'une angoisse que nous portons tous en nous, sans lui donner toujours licence d'apparaître. Elle, au contraire, a très tôt entrevu la montée de la crise générale des valeurs dans laquelle nous sommes désormais engagés. Voici déjà plusieurs années, n'écrivait-elle pas :

Nous vivons dans les décombres des dieux
les prodiges ont pris fin
mais l'attente persiste

Et cependant, cette poésie si austère fait place, souvent, à des poèmes d'amour qui manifestent, ~~eux aussi,~~ une présence ardente, une exigence flamboyante de la chair, ~~ainsi que de nombreux et~~ bouleversant ~~(des) poèmes adressés par Anise Koltz au souvenir, aussi~~

l'absence
une
mémoire

sur poètes.
d'un grand poète, nous le savons, c'est de nous donner l'aliment
d'une pensée, d'une image qui deviennent inséparables de ~~sa poé-~~
~~sie.~~ Anise Koltz est une des hautes voix de la poésie européenne.
Pensons à elle désormais, comme à ces harpes éoliennes, qui sem-
blent donner forme au silence dans lequel nous les écoutons.

Remerciement de Madame Anise Koltz

Monsieur le Secrétaire perpétuel,
Excellences,
Mesdames, Messieurs,

Je ne puis vous dire combien je suis heureuse et reconnaissante d'être honorée du Grand Prix de littérature française hors de France, que la Fondation Nessim Rabif fait décerner par l'Académie royale de langue et de littérature françaises à un auteur francophone.

Ma joie est double. D'abord je vois mon travail récompensé. Ensuite, j'apprécie le fait que la Belgique est le pays le plus proche du Grand-Duché de Luxembourg. Non seulement nous sommes voisins, mais encore nous bénéficions des liens particulièrement étroits entre nos deux Maisons royales.

Je pense à mon père qui était belge. Bien que n'ayant pas sa nationalité, une partie de mes racines plonge dans sa terre natale.

Permettez-moi de m'acquitter ici d'une dette de reconnaissance. C'est la grande poétesse belge André Sodenkamp qui a été la première traductrice de mes poèmes initialement écrits en allemand. Elles les a fait connaître en Belgique.

Je dois aussi rendre hommage à notre ami Robert Goffin. Il a introduit ma poésie en France et parrainé mon adhésion au Pen-Club de Belgique.

A ces pensées j'associe naturellement les nombreux poètes belges qui m'honorent de leur amitié à laquelle je suis extrêmement sensible.

C'est donc du fond du cœur que je vous exprime ma gratitude et mon affection.

Ma fierté de voir mes poèmes couronnés par votre Académie est immense. Elle n'empêche pas le mystère de la poésie de me laisser perplexe.

De nos jours, parler d'inspiration paraît dépassé. Néanmoins on ne peut nier qu'au travail consciencieux s'ajoute l'impondérable inhérent à l'instrument du langage. Il lui arrive de nous échapper et même de nous entraîner là où nous ne pensions pas aboutir. Chaque mot a la capacité de se renouveler, de se doter de connotations inconnues. Ainsi des paroles peuvent acquérir une telle force

qu'elles réussissent à interrompre le cours de leur logique, donnant naissance à toute une suite de mots inattendus.

La langue bascule souvent. Jusqu'à quel point demeure-t-elle fiable? Le terrain que nous pratiquons est miné. Heureusement, subsiste la sécurité des exigences de la langue française qui nous rappellent à l'ordre.

Née d'un père belge et d'une mère luxembourgeoise, ayant aussi des ancêtres anglais et allemands, j'ai grandi dans un milieu et luxembourgeois et francophone. Au lycée, dirigé sous l'occupation allemande de 1940 à 1944 par des nazis, j'étais forcée d'apprendre la langue de l'envahisseur. Je l'ai si bien apprise qu'elle est restée ma langue d'expression poétique pendant plus de vingt ans.

Je haïssais les nazis, mais j'aimais la culture et la langue allemandes.

Cependant, à partir d'un certain âge, j'ai réalisé que ma place n'était pas parmi les poètes allemands.

Si leur sensibilité nordique m'est proche, leur langue, malgré sa beauté, est malheureusement celle que parlaient ceux qui ont contribué à la mort prématurée de mon époux. Aussi suis-je retournée à la langue française avec, au début, un sentiment de déracinement, mais avec une certitude absolue d'avoir enfin retrouvé les miens.

Néanmoins, je ne cesse de payer cher l'avantage d'être polyglotte. En effet, j'ai bien plus de difficultés à formuler mes sensations et mes réflexions que ceux qui ont le privilège de rêver et de penser dans une seule langue. Toutefois, je ne me décourage pas et j'ai peut-être un petit atout. Un certain éloignement, par la force des choses, de la langue française, me permet parfois de procéder à des assemblages de mots, qui peuvent surprendre.

En fin de compte, mes poèmes infusent souvent au français une sensibilité plutôt allemande. Il s'agit à mon sens d'un reflet de la vocation culturelle de mon pays, le Grand-Duché de Luxembourg, qui favorise la rencontre des civilisations latines et germaniques.

Pour terminer cette allocution, je me permets de vous offrir encore un modeste bouquet de poèmes inédits.

Camille Lemonnier 150 ans après

Camille Lemonnier ou l'identité picturale belge

Discours de M. Paul GORCEIX

C'est avec les pages du *Salon de Bruxelles* en 1862, par le détour de la critique d'art, que Camille Lemonnier est entré en littérature. Il a alors dix-neuf ans. Son premier livre d'essais consacré à la peinture, *Nos Flamands*, publié à Bruxelles et à Paris en 1869, témoigne d'un intérêt pour la peinture et les peintres qui, en fait, n'a jamais fléchi durant toute sa vie. Il ira même croissant. A tel point qu'entre 1904 et 1908, ses grandes monographies se succéderont à un rythme accéléré: *Constantin Meunier, sculpteur et peintre* (1904), *Henri de Braekeleer, peintre de la lumière* (1905); *Alfred Stevens et son œuvre* (1906), *Emile Claus* (1908) et *Félicien Rops, l'homme et l'artiste* (1908). Quant à *L'Ecole belge de peinture* (1906), elle mérite une mention particulière, car cet ouvrage constitue à lui seul un véritable livre d'histoire sur l'art pictural en Belgique depuis 1830, écrit, de surcroît, par un témoin engagé dans la vie artistique et littéraire de son pays.

Loin d'être une activité annexe, la critique d'art, replacée dans l'ensemble de l'œuvre, fait fonction d'axe autour duquel a tourné en permanence la réflexion esthétique de Lemonnier. Si l'écart est mince entre création pure et critique, c'est bien chez lui; et l'on a tout lieu de considérer les écrits sur l'art comme partie intégrante de l'œuvre littéraire. Ne s'agit-il pas pour l'écrivain de faire passer dans le verbe la résonance intérieure que le peintre a voulu provoquer chez celui qui contemple son tableau? De traduire en mots ce que le peintre donne à voir par l'image? Pour Kandinsky, le fondateur de la peinture abstraite pour qui la littérature, notamment l'œuvre poétique et dramatique de Maurice Maeterlinck, était une source de réflexion, l'évidence primordiale dans le domaine de l'art

n'était-ce pas la capacité du mot, comme celle de la couleur, de mettre «l'âme humaine en vibration»¹? Aux yeux de Lemonnier, l'écriture était une sorte de peinture réalisée à l'aide de mots. Evoquant le séjour heureux qu'il avait passé chez Emile Claus en septembre 1900, il avoue: «Peut-être suis-je moi-même un paysagiste»². Mais il ne fait de doute pour personne que le génie de l'écrivain est foncièrement de nature visuelle, picturale!

La critique d'art pratiquée par Lemonnier s'inscrit dans une longue tradition, inaugurée en France par Diderot et Grimm. Baudelaire, moins de deux décennies avant lui, avait profité de l'occasion des *Salons* de 1845 et de 1846 pour formuler sa conception de la modernité esthétique, par le biais de la critique des tableaux de Delacroix et de Constantin Guys. Zola, son aîné de quatre ans, avait énoncé ses thèses naturalistes par le truchement de Manet. Après Lemonnier, Joris Karl Huysmans dira ce qu'est pour lui le «vrai moderne», en faisant la critique des peintures de Degas, de Raffaëli et de Rops. N'est-ce pas les littérateurs qui eurent le flair du bouleversement esthétique que l'Impressionnisme allait provoquer dans l'histoire de la peinture? Ces écrivains s'appellent, entre autres, Mallarmé, Huysmans, Laforgue, parmi eux il y a deux Belges, Verhaeren et Lemonnier. Chez le romancier, la critique d'art éclaire les convictions esthétiques. Par effet de miroir, elle nous informe sur le cheminement de son œuvre. Comme ce constat qu'il fait dans son livre d'essais *Nos Flamands* dès 1869:

L'art n'est pas dans la réalité : si l'art y était tout entier, il n'aurait plus sa raison d'être... car À QUOI BON REPRODUIRE UNE CHOSE SI C'EST POUR EN FAIRE SIMPLEMENT UN DOUBLE³.

On n'est pas peu surpris de lire une telle déclaration en faveur d'une esthétique qui apparaît bien éloignée de la mimésis naturaliste, à laquelle l'histoire littéraire a trop souvent réduit l'œuvre de Lemonnier.

Son grand ouvrage, *L'École belge de peinture*, embrasse soixante-quinze ans d'histoire de l'art. A première vue, la distance

1. KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Editions Denoel, folio/essais, 1989, p. 81.

2. Camille LEMONNIER, *La Vie belge*, Fasquelle, Paris, 1905, «*Chez Emile Claus*», p. 207.

3. Camille LEMONNIER, *Nos Flamands*, Typographie De Somer, Bruxelles, 1869, p. 211. Souligné par nous.

peut sembler considérable entre la conception de l'art qu'il exprime à ses débuts, où Rubens, véritable symbole du patrimoine pictural, est glorifié, et celle que lui inspire son livre sur Emile Claus, publié en 1908, dans lequel il fait l'apologie de la lumière, telle que son ami la peint. Et pourtant, ces deux ouvrages que trente-sept ans séparent, sont mus par un ressort qui n'a jamais fait défaut au critique: la quête de l'identité nationale de son pays, dont l'art lui fournit le prétexte.

Cette identité de l'art en Belgique, il la construit par opposition à la peinture française. Ainsi le stéréotype d'une Flandre que l'essayiste voit à travers les modèles de Rubens — «colosses sublimes» — aux musculatures puissantes et formes féminines opulentes — ou bien au miroir de la peinture de Jordaens et de Steen, ce cliché lui sert de contrepois à l'image réductrice qu'il se fait de l'art français cristallisé dans la «tradition bâtarde de Poussin» et les «mythologies pomponnées de Boucher». Quant à son livre sur E. Claus, il est pour lui l'occasion de célébrer la lumière qu'il voit comme le grand moment de l'art. Ce n'est pas n'importe quelle lumière qu'il exalte, mais la lumière «flamande» qui

... avec ses prismes trempés aux sels de la mer, s'égala aux plus fraîches, aux plus fleuries et aux plus transparentes. Par quelle aberration l'école jusque-là l'avait peinte opaque, terne, dure, métallique et gelée, c'est ce qu'on ne pouvait plus concevoir⁴.

Ce que Lemonnier entend faire percevoir, c'est ce que la lumière en Flandre a de propre, de distinct — ce par contraste avec la lumière que peignent les Manet, Cézanne, Monet, Sisley ou Pissarro. Chez Claus, il s'empresse de le souligner, «nulle imitation»! Et cette lumière, dont il a d'ailleurs si souvent essayé de cerner les qualités dans son œuvre de romancier, il la dit dans sa critique d'art avec des mots suggestifs par leur rareté même, usant de vocables précieux, empruntés à la lexicologie du minéral, comme ici :

Elle apparut micassée, hyaline, faite de petits cristaux irisés dans une atmosphère humide et grasse, DIFFÉRENTE DES ATMOSPHÈRES FRANÇAISES⁵.

4. Camille LEMONNIER, *Emile Claus*, Van Oest, Bruxelles, 1908, p. 24.

5. *Ibid.*, p. 25. Souligné par nous.

C'est que Lemonnier entend être Belge, avec obstination. «Un des rares Belges qui dans le meilleur sens soit vraiment Belge», constate Albert Mockel dans sa recension sur *La Belgique* en janvier 1888⁶. A une époque, où la Belgique était une nation, avec les Flamands et les Wallons, ses deux races, selon le mot qui revient fréquemment sous la plume de Lemonnier et qui alors n'était pas encore entaché d'idéologie.

Très tôt, l'écrivain avait pris conscience de l'opportunité qu'offrirait le rapprochement entre la nouvelle esthétique naturaliste et la grande tradition de la Flandre picturale. La peinture des Rubens et Jordaens, appliquée à la représentation minutieuse de la réalité, va lui servir à légitimer l'accueil du naturalisme français en Belgique. Il n'est de beau qui soit concevable sans la vérité de la vie.

De cette fidélité au réel, il fait la ligne de force de sa critique. Plus tard, dans *L'Artiste*, avec recul, Lemonnier souligne les liens qui rapprochent, unissent la peinture et la littérature. Il glorifie les «peintres indépendants», ceux qui «peignent le paysage» ou «la figure humaine avec des accents naturalistes»⁷. Désormais, c'est l'esthétique littéraire qui lui fournit sa table de valeurs, dont il transpose les critères à la peinture.

Conjointement — le phénomène mérite notre attention — le concept naturaliste de l'art pour lequel Lemonnier milite, est utilisé comme un levier, dont il va profiter pour s'affranchir du poids de l'ennemi de toujours, l'académisme. Au nom de la réalité, il refuse toute espèce de conformisme, la peinture religieuse, parce qu'«elle n'est pas la peinture de la vie»⁸. Quant à la peinture historique, «un beau paysage vaut une page d'histoire»⁹. Ce parti pris n'ira pas sans injustices. Notoirement, à l'égard de François-Joseph Navez. Pour Lemonnier, «l'infinie variation de la vie» a échappé à ce «mathématicien», qui s'est mis aux fers de «l'étroite geôle de la ligne»¹⁰. David lui-même, n'est à ses yeux que «l'homme

6. Albert MOCKEL, *Camille Lemonnier et son dernier livre : La Belgique*, in: *La Wallonie*, 31 janvier 1888.

7. Cité par Gustave VANWELKENHUYZEN, *L'Influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*, Palais des Académies, Bruxelles, 1930, p. 51.

8. *Nos Flamands*, p. 90.

9. *Ibid.*, p. 95.

10. Camille LEMONNIER: *L'Ecole belge de peinture 1830-1905*, Van Oest, Bruxelles, 1906. Nous citons d'après l'édition Labor, Col. Espace Nord, 1991. «Lecture» de Claudette SARLET, p. 20. — Nous emploierons désormais le sigle *E.B.* pour citer cet ouvrage.

d'une notion abstraite de l'antiquité»¹¹. Le romantisme belge de 1830 à 1845, «ce n'était que du théâtre»¹², fait pour flatter le goût du public, sensible à un décor, aux «belles attitudes»¹³. Wappers est «exubérant et mou», De Keyser «féminin et sentimental»¹⁴, Wiertz «inégal et erratique». Au regard des *Casseurs de pierres* de Courbet, exposé à Bruxelles en 1851, *Les Derniers Honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes* par Louis Gallait ne sont que «la protestation d'un idéal périmé»!

Le rôle d'initiateur d'un art nouveau que Lemonnier attribue à G. Courbet, sous-tend ce rejet sans appel de la peinture conformiste. Celui qu'il avait pourtant mésestimé en 1866, il le porte désormais au pinacle. Courbet, c'est la révolution dans l'art! D'autant plus que le réalisme de ses sujets s'accorde avec les valeurs sociales que lui-même défend.

Les Casseurs entraînent dans l'art à la manière des émeutiers; les pierres qu'ils cassaient sur le chemin se transformaient en pavés qui brisaient les vitres¹⁵.

N'est-ce pas lui Courbet qui a jeté «DANS LE VENT LA GRAINE D'OUÛ SORT À CETTE HEURE LE NATURALISME»¹⁶? Pour Lemonnier, Zola et sa génération sont les débiteurs du maître d'Ornans.

A propos de Félicien Rops, il souligne, non sans satisfaction, l'accueil exceptionnel de Courbet par la jeunesse en Belgique: «On respire une odeur de nature et qui n'avait plus rien du moisi de l'atelier... ce paysan du Doubs», claironne-t-il, «avait réalisé le miracle de révéler l'art belge à lui-même»¹⁷. Quelques pages plus loin, emporté par son élan, il va même jusqu'à écrire que Courbet a fait «la conquête de tout un peuple»¹⁸.

11. Cité d'après Paul FIERENS, *L'Art en Belgique*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1944, p. 440.

12. *E.B.*, p. 45.

13. *Ibid.*, p. 56.

14. *Ibid.*, p. 39.

15. *Ibid.*, p. 58.

16. Camille LEMONNIER, «*Courbet et son œuvre*», in: *Les Peintres de la vie*, Nouvelle Librairie Parisienne, Paris, 1888, pp. 23-24. Souligné par nous.

17. Camille LEMONNIER, *Félicien Rops. L'Homme et l'Artiste*, Floury Edit., Paris, 1908, p. 32.

18. *Ibid.*, p. 34.

Connu par son *Salon de Paris* de 1870, où il adressa un hommage vibrant aux deux peintres de la femme moderne, Alfred Stevens et Millet, à Camille Corot «le poète des poètes», Lemonnier acquiert une notoriété définitive comme critique d'art, précisément par sa monographie sur G. Courbet, qu'il écrira en 1878, l'année d'après la mort du peintre. En exposant les Courbet, Millet, Rousseau, Corot et Daumier, la *Société libre des Beaux-Arts*, fondée à Bruxelles en 1868, s'inscrivait officiellement dans le sillage des Français. La tendance commune du groupe est définie en ces termes : «Faire de la peinture saine et forte, sans jus ni recette, en revenir au sens vrai du tableau... peindre la nature dans sa réalité, sa franchise et son accent»¹⁹. Plus tard, dans *La Vie belge*, Lemonnier soulignera encore la fondation de la *Société* comme «le grand moment qui renouvelle l'art stérilisé»²⁰.

Et pourtant, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur la réalité de l'impact que Lemonnier accorde au Credo réaliste de Courbet et, au delà, sur l'influence qu'il lui reconnaît sur l'évolution de la peinture en Belgique. Comme le rappelle fort judicieusement Paul Fierens dans son grand livre, *L'Art en Belgique*, la plupart des peintres du groupe n'avait pas attendu Courbet pour débiter²¹. Louis Dubois commence à peindre en 1851, Boulenger en 1863 et Joseph Stevens dès 1848. A propos de *L'Episode du marché aux chiens*, Lemonnier note par exemple que le grand animalier belge indique, avant Courbet, l'espèce de vibration contenue qu'il est possible de tirer des modulations du gris»²². Henry Leys, pour sa part, chez lequel revit toute l'âme d'Anvers, avait déjà réalisé «l'idée d'un art national, basé sur une conception réaliste, avec l'emploi des formules les mieux appropriées au génie de la race»²³. Leys entraîne dans sa mouvance son neveu Henri de Braekeleer, en l'orientant vers l'observation de la vie, «la Flandre des petites gens»²⁴, ainsi dans ses tableaux intimistes, *La Blanchisserie* (1861) ou *Le Jardin d'horticulteur* (1864). N'est-ce pas la preuve que la peinture belge n'avait qu'à suivre sa pente, qui la conduisait inmanquablement au réalisme? D'ailleurs, tout

19. Cité d'après FIERENS, *op. cit.*, p. 464.

20. *La Vie belge*, p. 182.

21. Paul FIERENS, *op. cit.*, p. 462.

22. *E.B.*, p. 71.

23. *Ibid.*, p. 75.

24. *Ibid.*, p. 108.

en célébrant Courbet, l'initiateur, Lemonnier ne perd pas une occasion d'exalter ce qu'il appelle «le courant vivant et coloriste de la race»²⁵. Il y intègre les grands noms de la peinture belge au dix-neuvième siècle, les De Groux, Artan, Verwee, Louis Dubois, mais aussi Rops, Constantin Meunier et bien d'autres. C'est que la source de l'art, il ne la voit ni dans l'influence d'une école ou d'un peintre, ni dans la théorie. Il la situe plutôt dans la relation intime qui rattache l'homme à la terre, à son milieu et à son paysage. C'est ce rapport immédiat, viscéral — tradition et instinct à la fois — cet «habitus», qui est sous-entendu quand il parle de race. Faut-il lui tenir rigueur d'avoir recouru à une notion positiviste, courante à son époque, vocable quelque peu ambigu de nos jours, dont la teneur n'est certes pas scientifiquement démontrable?

En ce sens, le paysage que les peintres découvrent dans le sillage de Courbet, de Manet et des autres Français, se charge, au-delà de son rôle d'initiateur, d'une portée symbolique dans la mutation des critères picturaux de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La nature et la vie que peignent Théodore Baron, H. de Braekeleer ou C. Meunier, c'est celles de leur pays. C'est la Belgique, regardée au miroir d'une tradition picturale dont on ne saurait nier l'impact, autant que traduite dans sa tonalité singulière, en tout cas distincte de celle des modèles français. À propos de Louis Dubois, celui qu'on a appelé un peu facilement «le Courbet belge», et d'Alfred Verwée, Lemonnier exprime sa conviction que le peintre belge a une manière à lui de voir. Il suffit de l'écouter :

L'art, à travers la succession des groupes et des écoles, n'a varié ni de caractéristique ni d'objectif. Un peintre, en Belgique, EST CELUI QUI SAIT PEINDRE, C'EST-À-DIRE SUGGÉRER DES CORRESPONDANCES SPIRITUELLES PAR UN CHROMATISME EXPRESSIF ET SENSIBLE²⁶.

Et de citer : «*Les Vingt, l'Esthétique, l'Essor, le Sillon, le Labeur*, bien d'autres cercles d'art jeune après *l'Art libre*»²⁷; lesquels en dépit des techniques nouvelles n'en ont pas moins subi ce qu'il appelle cette «prédestination». Raison suffisante à ses yeux, pour mettre côte à côte des peintres de facture aussi différente que Heymans, Claus, Rops, Mellery, Rassenfosse, De Groux et Laermans.

25. *La Vie belge*, p. 182.

26. *Ibid.*, p. 198. Souligné par nous.

27. *Ibidem*.

Cette réflexion s'accorde d'ailleurs tout à fait avec son indépendance d'esprit, son non-conformisme. «On veut tout ramener à un même système», déplorait-il déjà dans son essai de 1869, *La Critique des Critiques*²⁸. «La critique d'art doit, avant tout, faire la part de ces différences... elle prendra pour mesure d'appréciation de l'artiste l'originalité qui se révèle en son œuvre, son tempérament, ses défauts et ses qualités...»²⁹

Cela dit, il ne fait aucun doute que la dite «critique» de Lemonnier est essentiellement ce qu'on peut appeler une «critique de sympathie». En ce sens qu'elle suppose «plutôt la compréhension de tous les sentiments créateurs»³⁰. Une telle démarche où disparaît ce qui constitue la condition même de la critique, soit la distance entre le sujet et l'objet, est vécue comme une expérience intime, une sorte de coïncidence entre deux sensibilités, celle du contemplateur et du créateur. Cette attitude est à l'origine de la plupart des études de Lemonnier. Elle est particulièrement notable dans l'évocation des peintures d'E. Claus et de C. Meunier. Précisément, dans la mesure où ces deux peintres traitent de deux registres que Lemonnier a toujours privilégiés, le premier, le paysage et la lumière, le second, le réalisme social.

La manière dont il exalte la peinture d'Emile Claus, l'ami, celui qu'il appelle «le peintre d'une Flandre heureuse»³¹, est significative de ce type d'approche: plus intuitive qu'analytique. Claus, pour lui, c'est le découvreur qui a créé, sous le choc des impressionnistes français, «une Flandre des peintres que la peinture ignorait encore»³². Lorsque Lemonnier évoque le village d'Astene, le ton se fait lyrique. Écoutons-le:

... entre Gand et Deinze. Ce fut là qu'il (Emile Claus) s'éveilla au sens sacré de la vie des arbres, du ciel et de l'eau; ce fut là aussi que son âme prit connaissance de la beauté religieuse qu'il y a dans le geste du laboureur, du semeur et en général de tous les hommes qui travaillent la terre. Il se mit à peindre la chaumine, les sillons, la rivière qui passe au bout du champ, la voile ou souffle le vent du large. Il peignit la moisson, les labours, les semailles, le sarclage, la fenaison³³.

28. Camille LEMONNIER, *La Critique et les Critiques*, in: *Nos Flamands*, op. cit., chap. III, p. 229.

29. *Ibidem*.

30. *Ibid.*, p. 231.

31. *Emile Claus*, p. 23.

32. *Ibid.*, p. 40.

33. *E.B.*, p. 203.

A dire vrai, le lecteur ne sait plus guère s'il s'agit de Claus, peintre du paysage des bords de la Lys, ou bien s'il a affaire à un passage extrait d'un roman de l'écrivain. D'autant, on le sait, que celui-ci aurait écrit à partir des toiles de son ami, qu'il transposait ainsi directement dans son œuvre. L'identification, «l'osmose» entre la peinture et l'écriture se produit au sein d'une émotion discrète, intimiste, que le critique ne manque pas d'opposer aux «grands panthéistes antérieurs», les Manet, Cézanne, Monet etc. Chez eux, souligne-t-il toujours soucieux de la différence, dominait plutôt «le sens pathétique» du paysage³⁴.

Et pourtant, Lemonnier ne perd pas son sens de l'humour dans cette exaltation de la nature qui va donner ses lettres de noblesse aux paysagistes belges. Dans *Une Vie d'écrivain*, il raconte comment Théodore Baron use de toutes les ruses afin de garder l'exclusivité de sa découverte du paysage autour de Burnot :

Un soir il m'était débarqué, inquiet, subreptice, plein de mystère, son visage de loup dissimulé dans trois tours de foulard. A peine il m'eut serré la main, il s'enquit si personne n'avait pu le suivre à la descente du train. Au Chalé, le passeur d'eau, il s'était déclaré voyageur de commerce, laissant croire que sa boîte de couleurs était une marmotte... C'était sa manie de vouloir conquérir des territoires encore vierges : il ne pardonnait pas à Heymans d'avoir peint la Campine avant lui. Il eût voulu en prenant le pied à Burnot s'approprier la région mosane tout entière³⁵.

Cela dit, il est bien clair que jamais Lemonnier ne parle mieux que d'un art proche du sien, d'un art qu'il aime accordé à sa propre sensibilité. La critique du sculpteur et peintre, Constantin Meunier, en est une autre illustration. Meunier, c'est à ses yeux, le peintre qui a vu «le grandissement» que «le labeur industriel» pouvait prendre à travers l'art³⁶. A sa suite, un spécialiste comme Paul Fierens soulignera que C. Meunier a donné un «accent d'immortalité au travailleur moderne»³⁷. Il chante «la peine des hommes dans une œuvre bien de chez nous», d'une «portée universelle»³⁸. Lemonnier a toute raison de rapprocher Meunier de Millet, peintre

34. *Emile Claus*, p. 25.

35. Camille LEMONNIER, *Une Vie d'écrivain*, Préface et Notes de Georges-Henri Dumont, A.R.L.L.F., coll. «Histoire littéraire», Bruxelles, 1994, pp. 133-134.

36. *E.B.*, p. 174.

37. Paul FIERENS, *op. cit.*, p. 428.

38. *Ibidem*.

du paysan, de De Groux. Le ton héroïco-dramatique, avec lequel il évoque le Maître du Pays Noir, renvoie à la veine humanitaire et sociale, à la générosité fraternelle qui irrigue sa critique d'un bout à l'autre.

Curieux de toutes les expressions de l'activité industrielle, il ne s'attachait plus à une classe de travailleurs déterminée. De même qu'antérieurement il avait saisi le geste du fondeur dans sa brusquerie bruyante et bourrue, il exprimait maintenant avec puissance et subtilité les dandinements rythmés de l'ouvrier balançant les cannes de verre, l'action précise et régulière des trieuses, la manipulation diligente des polisseurs, tout à la fois l'ensemble et le détail de cette grande fabrication du verre qui s'opère en un perpétuel brassement de fournaise.

... Ce fut l'observation d'un esprit très moderne. Nulle trace de sensiblerie dans l'ouvrier tel qu'il le peignait, héroïque et grossier, accomplissant ses périlleuses besognes sans penser à la mort qui est au bout³⁹.

Il a été reproché à Lemonnier d'avoir écarté de sa critique les peintres préoccupés de « l'idée et de l'âme »⁴⁰. Son inclination pour la représentation de la vie sociale l'aurait conduit à exclure de son champ d'investigation la création picturale symboliste, à son gré trop abstraite et nourrie d'idéalisme⁴¹. Ses réflexions au sujet de Mallarmé sont, il est vrai, dépourvues d'aménité. Elles tiennent dans ce jugement sommaire : « artificieux et redoutable artiste dont l'art fut une algèbre ». Quant aux poètes symbolistes, Lemonnier les juge « abscons »⁴². S'interrogeant sur l'évolution de l'art, c'est au nom de la vie des êtres et des choses, au nom du « bel idéal sensible... de la race », qu'il rejette l'art « rhéteur » et « idéiste » qui se perd dans le labyrinthe des mythes⁴³. Et il énonce ce postulat : « un tableau n'est pas une idée »⁴⁴.

A première vue, cette posture est sans équivoque. Et pourtant à y regarder de plus près, on peut constater que la part faite à l'âme, au spirituel, est loin d'être négligeable dans sa conception de l'art. Bien au contraire, la charge d'âme du tableau est un critère déterminant dans le jugement de Lemonnier. Quelques exemples mettent en évidence cet aspect mésestimé de sa critique. Evoquant *L'Aveugle*, le tableau de Laermans, saisissant par ce qu'il montre

39. *E.B.*, pp. 174-175.

40. Claudette SARLET, « Lecture », in : *E.B.*, p. 254.

41. *Ibid.*, p. 249.

42. *E.B.*, p. 213.

43. *Ibid.*, p. 239.

44. *Ibidem.*

de détresse et en même temps de grandeur, Lemonnier met l'accent de manière prégnante sur son climat très maeterlinckien. Il retient «la lumière intérieure» qui irradie du tableau et mène les aveugles «là où ils doivent aller»⁴⁵. A propos de Degouves de Nuncques, dont la symbolique reflète une intimité mystique avec la nature et les choses, tout imprégnée d'insolite, il parle «des toiles émaillées de tons rares» dénotant «une intellectualité riche, inventive et chimérisée d'irréel»⁴⁶. Dans l'œuvre intimiste de Xavier Mellery, qui joue admirablement sur les demi-teintes, les pénombres des béguinages, à tel point que Jules Potvin l'a rapproché de Georges Rodenbach⁴⁷, Lemonnier relève la valeur par excellence que les poètes symbolistes ont célébrée : le silence. «Il est l'homme des impressions patiemment dégagées d'un certain mystère de la vie»⁴⁸, note-t-il. Il cerne d'ailleurs le climat propre au peintre, lorsqu'il lui avoue avoir été sensible à cette «sorte d'ondoiement immobile dans une atmosphère faite plus encore pour la vie silencieuse des symboles que pour les gestes des êtres purement physiques»⁴⁹. La pertinente finesse de ce jugement en dit long sur la compréhension profonde du symbolisme intimiste du peintre de «l'âme des choses»! Quant à la peinture de Charles Doudelet, Lemonnier l'associe à Maeterlinck dont illustra entre autres les *Douze Chansons*, non sans saluer au passage en celui-ci «ce grand poète» qui «avait été pour lui l'éveilleur d'une certaine spiritualité austère et gothique». Ajoutant que quelques siècles plus tôt «il eût pu illustrer les *Noces spirituelles* de Ruysbroeck l'Admirable»⁵⁰. A propos du *Frisson du Sphinx* de Delville, c'est la relation entre la peinture et les ouvrages ésotériques de l'écrivain qu'il retient: «Il y apparut», écrit-il, «l'âme... nourrie de Renaissance, qu'il était dans son œuvre peinte»⁵¹. Dans les compositions érotico-sataniques de Rops, Lemonnier souligne l'extraordinaire force de transfiguration du peintre qu'il range avec pers-

45. *Ibid.*, p. 228.

46. *Ibid.*, p. 233.

47. Ce qu'a souligné Francine-Claire LEGRAND, in: *Le Symbolisme en Belgique*, Laconti, Bruxelles, 1971, p. 47.

48. *E.B.*, p. 189.

49. Nous citons d'après F.-C. LEGRAND, *op. cit.*, p. 45. Celle-ci fait référence à la lettre de X. Mellery du 8/11/1889, in: *La Revue Nationale*, mars 1966, N° 384.

50. *E.B.*, p. 216.

51. *Ibid.*, p. 212.

picacité parmi « les artistes absolus qui façonnent le monde à leur image spirituelle »⁵².

Alors, après ces quelques exemples qu'on pourrait multiplier, y a-t-il lieu de prétendre que Lemonnier aurait occulté les aspects symbolistes de la peinture belge de la fin du siècle, par manque de sympathie, voire de discernement? Que son cœur a battu plus fort pour les « peintres d'humanité », n'est assurément pas contestable. Mais cette inclination ne l'a pas empêché de pressentir la dimension des futurs peintres de la modernité, comme Ensor ou Khnopff. Dans l'œuvre du premier, il relève l'étrange justesse de vision « suggestive des silences de la maison, des douceurs de la causerie »⁵³, tandis que Khnopff l'attire par la poésie de la lumière « limpide et pâle »⁵⁴ qu'il absorbe avec « une douceur sereine, comme on se grise d'un vin d'or »⁵⁵.

En fait, ce que Lemonnier rejette, c'est l'aspect cérébral, trop intellectuel, tel que le représente à ses yeux l'artefact de Mallarmé, chez lequel l'esprit critique jugule l'intuition, tue l'instinct, ruine l'immédiateté de la sensation. Le symbolisme universel qu'il intègre dans sa vision foncièrement panthéiste et généreuse du monde et des choses, il ne le conçoit jamais abstrait, désincarné. C'est cette communion-là, ce battement à l'unisson de la nature qui dictent son écriture. Nul ne l'a mieux exprimé que lui dans ces quelques lignes qu'on peut lire comme la confession du poète et, en même temps, du critique qu'il a été :

« Je pense en arabesques luxuriantes et en musiques heureuses si c'est l'été qu'il me faut exprimer : les mots seront clairs, légers, attendris. Je me défends d'exprimer par de tels moyens les silences gelés de l'hiver. » Il ajoute : « CAR LE STYLE EST UN RYTHME ET CE RYTHME EST LE MOUVEMENT MÊME DE L'ÂME EN CORRESPONDANCE AVEC L'UNIVERS. »⁵⁶

Ce langage lyrique cadre assez mal avec le contexte naturaliste dans lequel on a trop souvent enfermé le narrateur des amours sauvages de Germaine et de Cachaprès. Un tel aveu, en revanche, aide à mieux comprendre l'écriture du romancier, nourrie par la sympathie qui le pousse à s'identifier avec l'objet, avec le monde. Il

52. *Ibid.*, p. 167.

53. *Ibid.*, p. 178

54. *Ibid.*, p. 193.

55. *Ibidem.*

56. *La Vie belge*, p. 117. Souligné par nous.

n'en est pas autrement du critique. Au contact des peintres, celui-ci continue de courir son aventure personnelle, esthétique. L'écrivain d'art complète, prolonge l'écrivain tout court.

Une remarque, pour conclure. Lemonnier est-il bien cet homme de lettres, cet écrivain, comme on a voulu le voir, qui, brigant les faveurs du grand voisin, hésitant, n'a jamais su choisir entre Paris et Bruxelles? Sa critique d'art, en tout cas, montre que cet homme passionné, disponible à chaque nouveauté au risque de passer pour un suiveur, a œuvré toute sa vie pour la reconnaissance de l'identité de la peinture belge, art national par excellence. De cela, la Belgique doit lui savoir gré (*).

(*) Nous remercions très vivement M^{me} Corinne HOSTE qui a eu la gentillesse de nous procurer la photocopie des principaux textes, pour nous très difficilement accessibles, de Lemonnier, écrivain d'art.

Camille Lemonnier ou la littérature en Cour d'assises

Discours de M. Raymond TROUSSON

Conçue comme système de protection et de pérennisation des valeurs établies, la censure est aussi ancienne que les sociétés constituées. Elle suppose dans le pouvoir la conviction d'être détenteur de l'unique vérité religieuse, morale ou politique, qu'il importe de préserver des assauts des dissidents et des non-conformistes. On lit à l'article «Censeurs» de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert: «Gens de lettres chargés d'examiner les livres qui s'impriment [...] afin que rien ne soit rendu public qui puisse séduire les esprits par une fausse doctrine». La référence à une incontestable *doxa* est encore plus nette à «Censure des livres»: «C'est une note ou une qualification à tout ce qui blesse la vérité [...]; la note [...] est d'autant plus flétrissante que [l'ouvrage] s'éloigne de la vérité». La société élabore ainsi, par l'enseignement et la propagande, une psychologie collective pénétrée de ses valeurs, puis légitime son action par la mise en place de lois et de règlements résumés dans un code pénal.

Rien de surprenant donc si la censure s'est exercée depuis toujours: Socrate est condamné à la ciguë, les livres de Protagoras flambent sur l'Agora d'Athènes. Au IV^e siècle, acharné à faire disparaître la pensée antique, le christianisme prend le relais et, en 591, la bibliothèque d'Alexandrie s'en va en fumée avec le temple de Sérapis. À partir du XVI^e siècle, la censure religieuse est puissamment épaulée par le pouvoir monarchique: un premier *Index librorum prohibitorum* est constitué en 1557, où figurent, entre autres, les ouvrages d'Erasmus, de Luther ou de Calvin. Au-delà des livres, on s'en prend à l'auteur: Rabelais est condamné par la Sorbonne en 1533, Etienne Dolet monte sur le bûcher en 1546, Giordano Bruno en 1600. Dès 1566, l'ordonnance de Moulins contraint les imprimeurs à obtenir une permission royale et le pouvoir continuera de veiller, comme en témoignent les condamna-

tions de Buffon ou d'Helvétius, de l'*Encyclopédie* ou des *Pensées philosophiques*, ou encore l'exil de Rousseau. On ne s'étonnera donc pas qu'au XVIII^e siècle, on comprenne sous l'appellation de livres «philosophiques» des ouvrages indifféremment philosophiques, politiques ou pornographiques — c'est-à-dire ceux qui sapent l'idéologie officielle, royauté, Église, bonnes mœurs, que ce soit par la raison critique, l'irréligion ou le matérialisme hédoniste, littérature clandestine qui, d'une manière ou de l'autre, charrie des contre-valeurs.

Le XIX^e siècle n'a pas renoncé à cette surveillance et, sous le Second Empire, une direction de la Librairie est même rétablie en 1852 et 1853. Nul n'ignore les procès intentés en 1857 à Flaubert et à Baudelaire, mais il faudrait rappeler aussi les Goncourt, Eugène Sue, Catulle Mendès, Léon Cladel, Jean Richepin, Paul Adam, Lucien Descaves, Barbey d'Aurevilly et d'autres.

Sans doute la situation est-elle quelque peu différente en Belgique, moins d'ailleurs par esprit de tolérance qu'en raison d'une certaine apathie intellectuelle, d'une indifférence pharissienne à l'égard des choses de l'art¹. Du moins retiendra-t-on le record inégalé de l'éditeur des naturalistes, Henry Kistemaekers, qui comparut cinq fois en correctionnelle et dix-huit fois en Cour d'Assises pour atteinte à la morale et aux bonnes mœurs!

Certaines audaces naturalistes ne pouvaient en effet manquer d'attirer l'attention des censeurs, officiels ou non. Dès 1879, Zola suscite des débats animés et parfois des critiques d'une surprenante violence. Le 11 mai 1881, Louis Hymans, dans un discours prononcé devant la Classe des Lettres de l'Académie royale de Belgique, s'emporte contre le «débordement d'un matérialisme impur» et s'en prend à cette école qui «ne montre de la nature humaine que les vilains côtés» et veut faire «croire que l'idéal de l'écrivain réside dans la photographie du vice». Comme il a récidivé, le 31 décembre, dans une conférence au Cercle artistique et littéraire, puis le 8 janvier 1882 dans un article de *L'Office de publicité*, la *Jeune Belgique*, par la plume de Max Waller, répond par une chaleureuse défense d'un naturalisme qui n'est que «l'étude consciencieuse des hommes et des choses» succédant heu-

1. Voir J. DETEMMERMAN «Le procès d'Escal-Vigor», dans *Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique. Revue de l'Université de Bruxelles*, 1984, 4/5, p. 141.

reusement au «romanesque et nuageux idéalisme»². Et de même fait *L'Art moderne* d'Edmond Picard, qui raille «les terreurs de quelques émasculés»³. Ce qui n'empêche pas Ferdinand Loise, dans une série d'articles du *Journal des gens de lettres*, de jeter l'anathème sur «une école qui a fait descendre l'art à une dégradation morale dont on n'avait pas encore vu d'exemple»⁴.

Dans ce climat de polémique paraît, en 1881, *Un Mâle*, l'œuvre majeure de Camille Lemonnier, suivi, un an plus tard, du *Mort*, non moins choquant pour les sensibilités délicates. C'est pour protester contre le refus de lui décerner, en 1883, le Prix quinquennal de littérature, qu'on organise le célèbre banquet au cours duquel Georges Rodenbach sacre son aîné «Maréchal des lettres belges». Lemonnier apparaît maintenant, à la suite de Charles De Coster et d'Octave Pirmez, comme un maître qui se voit enfin attribuer en 1888, pour le volume intitulé *La Belgique*, assurément moins compromettant, le prix refusé cinq ans plus tôt.

Camille Lemonnier est alors un écrivain en vue, tant à Bruxelles qu'à Paris, où il est devenu l'un des collaborateurs du *Gil Blas*, journal littéraire important où se rencontraient les signatures de Barbey d'Aurevilly, de Banville, de Maupassant, de Zola ou de Cladel. Il y publie, le 30 juin 1888 *L'Enfant du Crapaud*, une nouvelle de quelques pages. L'entrée en matière donnait le ton, situant l'œuvre, expressément, dans le souvenir des grandes grèves sanglantes qui, en 1886, avaient endeuillé le Pays Noir: «C'était, en terre de Borinage, un coron misérable, quatre-vingts à cent familles ravagées par la grève qui s'éternisait...». La grève cependant faiblit, faute d'un chef. Paraît alors la Marcelle, virago nymphomane, tenancière d'un misérable cabaret où elle prêche la révolte avec une résolution furieuse. Fustigeant, insultant les mineurs près de céder, elle cingle désespérément leur colère, les adjurant chaque matin de tenir un jour de plus. Quand enfin elle les voit à bout de résistance, lui vient une idée héroïque et folle: se donner à tous les hommes du coron, en échange d'un autre jour de grève.

2. *La Jeune revue littéraire*, 6, 15 mai 1881, p. 99-103; *La Jeune Belgique*, I, 15 février 1882, p. 81-89.

3. *L'Art moderne*, 28 août 1881, p. 32.

4. F. LOISE, *Une campagne contre le naturalisme*, Namur, Godenne, 1883, p. 5.

Couchée sur une table, offerte, elle cravache les mâles stupéfaits et le récit s'achève sur une scène brutale et suggestive :

Et tout à coup un petit être chafouin et bancal, au front de bouc, lui bondit à la ceinture, fouaillant cette proie chaude. Ce fut ensuite la bestiale et anonyme ruée d'une foule en qui la virilité réveillée cinglait les phosphores. Dépoitraillée sous les chocs, ses fauves tétines remuées par-dessus les osseuses maigreurs du torse, — son flanc de sèche cavale, et noir comme la bure, fumant sous de bouillantes et torrentielles sèves, — elle râlait sa peine et son espérance, maternelle et cynique, victime expiatoire qui sur l'immonde autel combugé par le flux des races, volontairement se livrait aux soifs d'amour et d'oubli des las-de-vivre.

Lemonnier s'est expliqué sur la genèse du récit et sur son intention. Dans son esprit, il ne s'agissait nullement d'allumer « un trop concupiscent lecteur ». L'oblation de la Marcelle devait avoir « une grandeur héroïque et révoltée » : de ce flanc maigre sacrifié à la fureur des crève-la-faim, sortirait peut-être le vengeur, le Messie social, ce chef qu'espère le coron du Crapaud. Rien donc d'obsène ni de pornographique : « Le récit soudain, écrit Lemonnier dans *Une Vie d'écrivain*, dans une horreur de stupre et de boue, atteignait sa définitive intensité »⁵.

Lemonnier était donc sans inquiétude lorsqu'il reçut un matin la visite de deux gendarmes venus lui signifier sa mise en accusation devant le tribunal correctionnel de la Seine. Bientôt connue, la nouvelle soulève la passion dans les milieux littéraires de Belgique. Certains — mais ils sont rares — prennent le parti de la pudeur offensée. Dans *La Fédération artistique*, l'obscur Isidore Van Cleef clame l'indignation des bien-pensants. À l'annonce du procès, dit-il, « déjà les enfants de chœur cherchent au magasin des accessoires le piédestal en forme de phallus sur lequel on hissera le prévenu, que disons-nous, le héros de l'affaire. [...] D'ardents thuriféraires n'hésitent pas à déclarer l'incompétence de la justice en matière de littérature ; [...] de là à réclamer l'impunité pour tout délit de ce genre, il n'y a qu'un pas. [...] Il y a quelque chose d'immoral dans cette prétention de tout légitimer par le talent »⁶.

Tout autre, on s'en doute, la position des partisans d'un art nouveau. *La Jeune Belgique* ne transige pas : « Discuter un instant serait

5. C. LEMONNIER, *Une Vie d'écrivain*, Intr. par G.-H. Dumont. Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1994, p. 228. L'œuvre a été rédigée en 1913.

6. « Chronique de la semaine », *La Fédération artistique*, 6 octobre 1888, p. 409-410.

admettre que la littérature relève de la justice, [...] ce serait abdiquer. L'Art n'a rien de commun avec la morale ni avec le code». *L'Art moderne* rappelle les précédents de *Madame Bovary* et des *Fleurs du Mal*, pour conclure : «Chaque fois que la justice s'est attaquée à l'art, elle a semblé l'écraser sous les phrases grandiloquentes de ses arrêts. En réalité, c'est l'art qui l'écrasait sous le comique qu'il lui réservait dans l'avenir». Et la revue de Picard d'organiser la publicité en réimprimant la nouvelle, accompagnée de quelques scènes, pour le moins aussi saisissantes, extraites de *La Terre* de Zola, qu'on n'avait cependant pas cru devoir livrer aux foudres de la justice⁷. On attendait donc avec impatience le procès, qui eut lieu le 28 novembre 1888, M^e Cléry, du barreau de Paris, et Edmond Picard, la gloire du barreau de Bruxelles, assurant la défense de l'écrivain.

La séance commença par le courtois réquisitoire du substitut Eyraud. M. Camille Lemonnier, dit-il, «est au premier rang des écrivains de son pays. Sa notoriété à Paris n'est pas moins établie qu'en Belgique, et tout le monde s'accorde à affirmer sa probité littéraire». Rien de mieux, mais le magistrat, après lecture du texte incriminé, n'en concluait pas moins : «C'est un tableau obscène que M. Lemonnier nous dépeint dans tous ses détails. Il ne faut pas craindre de condamner des écrits dont la crudité de l'expression augmente encore la nudité du fond». Et de réclamer la sanction prévue pour les «outrages aux bonnes mœurs»⁸.

Edmond Picard entame alors une longue et brillante plaidoirie. «La justice, proclame-t-il, n'a pas à mettre un bâillon sur la bouche sacrée de l'artiste». Pornographie? Allons donc! Et l'avocat de hausser la nouvelle à des hauteurs insoupçonnées de la censure : «C'est une œuvre de forcené désespoir, qui a pour mobile la justice et pour résultat la pitié ou l'effroi, les grands mobiles des tragédies antiques. [...] Oui, la femme se prostituant pour une cause héroïque, c'est Judith d'abord, en sa légendaire et sainte impudeur.

7. *La Jeune Belgique*, VII, 1^{er} septembre 1888, p. 277-278; *L'Art moderne*, 4 novembre 1888, p. 357; 25 novembre 1888, p. 377-383.

8. Voir, publié par les soins de Picard, *Le procès de «L'Enfant du Crapaud»*. *Affaire Camille Lemonnier. Réquisitoire, plaidoirie, jugement, documents*, Bruxelles, Larcier, 1888, p. 13-14, 21-22. On y trouve, parmi les documents, les jugements rendus sur *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal*, une scabreuse gaudriole parue dans *Gil Blas* et absoute par les tribunaux, un extrait de *La Terre*, feuilleton non poursuivi, et une Postface où Lemonnier raconte le genèse de *L'Enfant du Crapaud*.

C'est aussi *La Sorcière* de Michelet» (p. 73). Plus singulièrement, il entend expliquer la rude franchise de l'écrivain par la thèse qui lui est chère : l'appartenance nationale, racique. «Je voudrais, annonce-t-il, vous paraître aussi exotique que possible». Car enfin, pourquoi n'a-t-on pas poursuivi *L'Enfant du Crapaud* en Belgique, où le code est pourtant plus sévère qu'en France pour ce genre de délit ? Affaire de tempérament, de génie national. Et de poursuivre : «Cette œuvre est une des expressions les plus vigoureuses de notre art belge. Cet art, messieurs, est différent du vôtre. [...] Messieurs, vous avez affaire à un Belge, de tempérament flamand : regardez-le, en sa rousse et puissante nature, toute sa personnalité l'affirme. Camille Lemonnier écrit d'après quel art ? D'après le sien, d'après le nôtre». Ce n'est pas en France qu'on trouve Rubens, Snayers, Jean Steen, Félicien Rops, voire... Mannekenpis. «Ces témérités, certes, ne sont pas tout notre art, mais font partie de notre art. [...] Notre art plantureux et matériel [est] différent de votre art raffiné et spirituel». Picard abordait sa péroraison en revendiquant la «liberté de la pensée». Au-delà du cas particulier, il y allait de valeurs spirituelles qui étaient la condition de l'existence de tout art, car Lemonnier avait écrit pour obéir à une nécessité intérieure :

Condamnez Lemonnier et je vous prédis qu'il recommencera. Comme artiste, il ne pourra pas s'empêcher de recommencer. Car il subit, comme ses pareils, les artistes de tous les temps, l'impulsion irrésistible d'une force intime qui les pousse à développer leur pensée sans dissimulation, dans sa pure et grande nudité, belle et pure comme celle de la statuaire antique (p. 45).

Dans la salle, les applaudissements crépitent. Toujours courtois, mais ferme, le tribunal estima Lemonnier convaincu des torts qui lui étaient reprochés mais, lui reconnaissant des circonstances atténuantes, se bornait à lui infliger une amende de mille francs.

Lemonnier avait donc perdu, mais en apparence seulement, car le procès lui apporte un surcroît prévisible de notoriété. Dans *La Fédération artistique*, Just Molina applaudit bien au jugement, légitime condamnation du naturalisme tout entier et la *Revue générale* félicite les juges. Si Lemonnier avait été absous, «il aurait encouragé les funestes efforts de ceux qui spéculent sur les scandales ou s'enrichissent en salissant et corrompant l'imagination de leurs contemporains»⁹. Ce sont des exceptions : dans l'ensemble, jour-

9. *La Fédération artistique*, 19 octobre 1889 ; *Revue générale*, février 1889.

nalistes et amis tiennent sa condamnation pour un honneur. « On l'a poursuivi, dit *L'Art moderne*, cela le faisait déjà l'égal de Proudhon, de Flaubert, des Goncourt. On le condamne: le voici l'égal de Baudelaire. Il est indissolublement rattaché à ces illustres dans le martyrologe des grands écrivains. Félicitons-le. Dans dix ans son procès sera l'une des curiosités du siècle ». *La Jeune Belgique* reproduit un article tonitruant où Léon Bloy fustige « les eunuques du grand sérail, [...] ces émasculés du cœur, ces castrats du cerveau » qui s'en sont pris à un noble écrivain. Avec sa violence coutumière, l'auteur du *Désespéré* s'écriait: « Ils ne permettront jamais à aucun mâle de coucher, un seul instant, avec la cafarde imbécillité du genre humain dont ils ont le sacré dépôt. [...] Camille Lemonnier a été condamné à 1000 francs d'amende par la 9^e chambre, pour outrage aux mœurs, absolument comme s'il avait vendu des cartes transparentes sur la voie publique ou caressé un jeune typographe dans diverses pissotières »¹⁰.

D'autres ne manquèrent pas de souligner que l'accusation d'outrage aux bonnes mœurs était en réalité un alibi commode pour une justice de classe effarée de l'audace du sujet. « Le parquet, dit Maurice des Ombiaux, eût souri avec bienveillance d'une gaudriole, mais *L'Enfant* le choquait dans son esprit de caste; les bonnes mœurs n'eurent rien à voir dans cette affaire ». Dans *La Société nouvelle*, socialiste, Arthur James soulignait la portée révolutionnaire du texte :

Le prévenu avait osé chanter la révolte séculaire des opprimés. En un coin du pays noir, en une des nombreuses terrestres géhennes, une grève. Les loqueteux ont tenté une fois de plus de secouer le joug qui les opprime depuis que traîne la misère à travers le monde. [L'œuvre] était entachée d'un vice impardonnable. On vous montrait, Messieurs, en de flagellantes lignes, une société que vous avez l'office de défendre; les plaies de la société, voyez-vous, nul ne peut être assez téméraire pour les étaler sous le nez de ceux-là mêmes dont c'est le devoir de repousser l'idée de toute espérance d'un avenir meilleur¹¹.

L'épisode tourna au bénéfice de Lemonnier. Le *Gil Blas* lui offrit un banquet, augmenta ses cachets, lui commanda d'autres récits et

10. *L'Art moderne*, 2 décembre 1888, p.385-386; *la Jeune Belgique*, VII, 15 décembre 1888, p. 402-406.

11. M. DES OMBIAUX, *Camille Lemonnier*, Paris, Carrington, 1909, p. 91; *La Société nouvelle*, XLVII, novembre 1888, p. 467-471.

le chargea de rendre compte du Salon¹², et son ami Picard fit publier *L'Enfant du Crapaud*, avec les pièces du procès, en une édition de luxe qu'il offrit à Lemonnier, avec les signatures de deux cent trente-six confrères.

L'affaire connut un épilogue inattendu. En mars 1889 se produisit à la Chambre un incident. Alerté par le procès de Paris, le catholique conservateur Charles Woeste mit en demeure M. Le Jeune, ministre de la Justice, d'expliquer pourquoi *L'Enfant du Crapaud*, republié dans *L'Art moderne*, n'avait pas été poursuivi en Belgique comme il l'avait été en France. Au cours du débat, on parla de « pornographie », d'« ordure », de « cochonnerie ». Le ministre répondit avec dignité : « J'ai toujours eu cette conviction que lorsqu'un pays n'a plus le discernement des artistes qui l'honorent, on peut lui appliquer le mot d'Hamlet : *Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark* ». L'événement prenait des proportions nationales. *La Jeune Belgique* explosa, ne trouvant pas de mots assez méprisants pour « les solennels grotesques qui gardent précieusement le trésor de la bêtise nationale, les vestales du sexe auquel on doit les représentants et les sénateurs, et qui, depuis 1830, veillent avec un soin jaloux sur le feu sacré de la nullité belge ». L'impétueuse revue concluait avec feu : « Se flatter de régenter l'art, c'est comme si l'on envoyait des convocations de garde civique à la Voie lactée ». *L'Art moderne* et *La Société nouvelle* firent chorus avec véhémence¹³. L'assaut des Béotiens avait au moins rapproché les doctrines et les esthétiques dans la lutte commune de l'art libre contre l'emprise bourgeoise et l'académisme.

Lemonnier lui-même ne résista pas à la tentation de tirer vengeance d'une magistrature qui avait tenté de l'humilier, et il le fit ouvertement en publiant, en 1890, *Le Possédé*, la sinistre histoire du juge Lépervié, parangon de sévère moralité, intraitable défenseur des vertus consacrées, qui sombre dans la plus abjecte dégradation¹⁴. Tombé sous la coupe de la perverse et amoral Rakma,

12. C. LEMONNIER, *Une vie d'écrivain*, p. 230-231.

13. *La Jeune Belgique*, VIII, mai 1889, p. 157-165 ; *L'Art moderne*, 31 mars 1889, p. 97-99 ; *La Société nouvelle*, LII, 30 avril 1889, p. 423-428.

14. Lemonnier écrit, dans *Une Vie d'écrivain* : « La conjecture d'humanité qui me fournit la déchéance du président Lépervié, l'ironie de cette conscience perverse qui continue à présider à la moralité publique me furent suggérées par les poursuites de *L'Enfant du Crapaud* » (p. 233).

Lépervié roule de déchéance en déchéance, détruit par l'éréthisme et l'ivrognerie, ruiné par les aphrodisiaques, rongé par un érotisme sénile qui le livre à de véritables messes noires, jusqu'à ce qu'il soit surpris, profanant le lit conjugal, par sa propre fille. Tels peuvent être, donnait à entendre Lemonnier, les hommes chargés de faire respecter la moralité publique et il ne se privait pas d'une très claire allusion à l'injuste condamnation d'«un écrivain d'un art indéfectiblement probe»¹⁵. Une «œuvre effrayante», disait Léon Bazalgette; «admirable», constatait Iwan Gilkin¹⁶, mais qui manquait d'originalité. Ce vieillard entraîné dans la pire débauche rappelait le baron Hulot, dans *La Cousine Bette* de Balzac, la scène où Rakma avilit Lépervié en le faisant trotter à quatre pattes, le fouettant comme un animal, évoque le traitement identique, chez Zola, infligé par Nana au comte Muffat. Lemonnier développait aussi une doctrine de l'hérédité qui récusait, au mépris de la morale et de la religion, toute prétention à la liberté humaine: «A quoi bon toujours se défendre, quand on sait que, inévitablement, le résultat de tous ces débats en attestera la superfluité? Au fond, rien ne sert de résister; toujours l'eau suit sa pente» (p. 87). Le roman demeurait dans la ligne de l'école de Médan, mais montrait cependant l'évolution de Lemonnier vers plus de psychologie que n'en supposait la doctrine naturaliste¹⁷. Quoique l'œuvre fût assurément plus scandaleuse que *L'Enfant du Crapaud* et qu'elle eût aussi paru en feuilleton dans le *Gil Blas*, la justice ne se soucia pas d'inquiéter l'écrivain.

Elle devait se rattraper trois ans plus tard, et cette fois en Belgique. En 1888, Lemonnier avait publié, toujours dans *Gil Blas*, une nouvelle intitulée *L'Homme qui tue les femmes*, reprise en 1892 dans le recueil des *Dames de volupté*. C'était l'exploitation d'un fait-divers alors fameux: les horribles meurtres perpétrés, à Londres, par le mystérieux Jack l'Éventreur, dont la presse avait amplement traité, n'épargnant aux lecteurs frémissants aucun détail sanglant. Lemonnier avait eu l'idée de rédiger une confession du maniaque, qui se voulait en même temps une explication de son comportement. Il le montrait, poussé par une irrésistible impulsion,

15. C. LEMONNIER, *Le Possédé. Etude passionnelle*, Paris, Charpentier, 1890, p. 227-228.

16. L. BAZALGETTE, *Camille Lemonnier*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1904, p.22; *La Jeune Belgique*, IX, septembre 1890, p. 343-345.

17. G. VANWELKENHUYZEN, *L'influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1930, p. 247.

tranchant pour la première fois la gorge d'une prostituée avec un rasoir, puis recommençant à dix reprises, mené par une puissance secrète et incontrôlable, comme si *un autre* agissait au dedans de lui, et n'éprouvant par conséquent ni agitation ni remords. Convaincu, comme les Goncourt ou Zola, du droit de l'artiste à explorer les zones les plus obscures et les plus fangeuses de l'être, Lemonnier donnait sa nouvelle pour «une étude de pathologie criminelle», une véritable analyse scientifique. C'était bien le cas, lorsqu'il s'interrogeait sur les motivations de l'assassin et évoquait l'incommensurable poids d'une hérédité remontant au fond des âges : «Cet homme, c'est moi pourtant. A quelles troubles hérédités ; à quelles parques funestes prenant aux écheveaux des ancestrales destinées, pour en tisser mes jours, les tors et criminels fils qui m'engluèrent ; à quelles fatalités uniquement responsables enfin dois-je le diabolique privilège d'une cervelle où le Meurtre régna triomphal et allouvi?»¹⁸. Il évoquait le déterminisme implacable défini par Hippolyte Taine qui, lui aussi au nom du matérialisme, traitait la psychologie comme un chapitre de la physiologie. Ici encore, les lecteurs pouvaient songer à Zola : l'absence de remords, de sens moral, la mise en scène d'un être sans libre arbitre, conduit par l'instinct et la névrose remplaçant la Fatalité ou la Providence, renvoyaient à *Thérèse Raquin*. Le rôle de l'inconscient lié à la possession sexuelle et au meurtre, puisant ses énergies jusque dans la préhistoire et l'animalité, annonçait la thématique de *La Bête humaine*, roman publié dans *La Vie populaire* peu après le récit de Lemonnier. Peut-être cette étude clinique, du reste préparée par les articles parus dans la presse, eût-elle passé sans encombres, s'il n'y avait eu, parfaitement conforme aux faits, cette description anatomiquement trop précise : «Je scalpai, avec les bords de la secrète bouche, les lins crespelés, humides et raidis déjà du sang figé».

Il n'en fallut pas davantage. Alerté par une requête du procureur, un magistrat procéda à l'interrogatoire de l'écrivain, puis prononça un non-lieu. Obstiné, le procureur général dressa un réquisitoire d'appel et Lemonnier fut appelé à comparaître devant la Cour d'assises du Brabant pour répondre de ces trois lignes scandaleuses¹⁹. Espérant prévenir le procès, Lemonnier adressa une longue lettre au ministre de la Justice :

18. *Dames de voluptés*, Paris, A. Savine, 1892, p. 159.

19. Les faits sont rapportés dans *La Plume* du 1^{er} juillet 1893 et se retrouvent chez L. DELMER, *L'art en Cour d'assises*, Paris, Nouvelle librairie parisienne, 1893, p. 95.

A sa manière, en opérant comme le chimiste et précipitant aux cornues de la probabilité les mobiles du crime, l'écrivain avait assumé la mission d'un juge d'instruction.

[Pour] l'étude d'un cas de criminologie, [...] il est descendu aux abîmes de la créature, il en est remonté avec la pitié pour les prédestinations en qui se ligue le mal des races. [...] Le Parquet peut ignorer la littérature, il n'a pas le droit de méconnaître l'effort de la Bonne Conscience.

Pour trois lignes de ce récit, trois seules lignes, rien que trois lignes où une probité d'art me fit transposer en une décence de métaphores ce que les journaux, tous les journaux, [...] énonçaient sans nul art, avec cynisme, [...] je suis coupable, pour le Parquet, d'avoir osé toucher à des plaies, à de la chair d'une main trop délicate en évitant les contacts grossiers et immédiats, de n'avoir pas déshabillé brutalement cette chair et ces plaies et, au contraire, d'avoir jeté dessus un bout de draperie.

[...] Le fait seul d'être incriminé constitue, dans les pays où règne la défiance de la littérature, un discrédit qui frappe non pas seulement un écrivain isolé, mais tout l'effort littéraire autour de lui. [...] Je ne suis qu'un des arbres de cette forêt qui toujours monte et s'étend plus au loin. Mais le coup retentira à travers les autres arbres, il retentira par-delà la forêt. Et la foule ironique et méchante, la même qui insultait à nos premiers livres, recommencera à nous outrager en cette pauvre chose de nous qui est notre foi, qui est notre conscience et qu'aura méprisée l'inclémence d'un Parquet.

[...] C'est la littérature qu'on voudrait proscrire, c'est elle qui me vaut, après tant d'anciennes humiliations dont je triomphai, le triste privilège de la défendre en souffrant encore pour elle²⁰.

Ironique, Jules Destrée fit paraître dans *La Justice* une prétendue réponse du ministre Le Jeune, qui déclarait avoir lu et admiré toute l'œuvre de Lemonnier, ce qui n'était pas le cas du parquet qui ne lit rien, pas même les *Annales parlementaires*. En quoi l'honneur d'un écrivain pouvait-il être atteint par les « verborités pénales » ? Et le ministre était censé conclure : « Cette poursuite n'a donc aucune espèce d'importance »²¹.

Lemonnier comparut le 16 octobre, défendu par Edmond Picard, avec l'assistance d'Henry Carton de Wiart. Dans l'acte d'accusation, le procureur général Servais déclara : « Cet écrit est contraire aux bonnes mœurs quand il raconte les enlacements de l'assassin et de sa victime et l'obscène mutilation dont le crime est suivi ».

20. La lettre est citée intégralement par L. DELMER, *op. cit.*, p. 98-105. On la trouve aussi chez M. DES OMBIAUX, *op. cit.*, p. 104-111, dans *Le Mouvement littéraire*, 23 juin 1893, p. 268-270 et dans *L'Art Moderne*, 4 juin 1893, p. 177-179.

21. La lettre est reproduite dans *L'Art moderne*, 9 juillet 1893, p. 220-221, avec la mention : « Cette lettre n'est peut-être pas authentique ».

La défense produisit un nombre impressionnant de témoins à décharge — Victor Arnould, Fernand Brouez, Eugène Demolder, Jules Destrée, Georges Eekhoud, Albert Giraud, Hubert Krains, Maeterlinck, Henri Maubel, Octave Maus, Francis Nautet, Eugène Robert, James Van Drunen, Verhaeren, pour n'en citer que quelques-uns, et Picard lut le texte incriminé devant le jury. Non content de défendre, Picard attaqua en soutenant que Lemonnier était « environné de la tenace rancune d'un parquet récemment offensé avec la bourgeoisie »²², ce qui sous-entendait que l'accusation pouvait bien avoir d'autres motifs que l'outrage aux bonnes mœurs. Cette fois, l'écrivain fut acquitté aux applaudissements de l'assemblée.

Les commentaires ne tardent pas à aller dans le sens indiqué par Picard : Lemonnier est victime d'une conspiration des dominants mis en cause dans l'un de ses livres récents. *La Fin des bourgeois* n'avait-elle pas annoncé l'irréversible décrépitude physique et psychologique d'une classe ? « Lemonnier, s'écrie sans détours *Le Mouvement littéraire*, était coupable d'autre chose que d'avoir écrit des mémoires d'assassin, *L'Homme qui tue les femmes*, car c'est *La Fin des bourgeois* qui était à la Cour d'assises ». C'était aussi l'opinion de Maurice des Ombiaux : « *La Fin des bourgeois* exaspéra sans doute bien des gens. Ah ! Camille Lemonnier se permettait de toucher à leur caste, à l'aristocratie bourgeoise, comme disait un bon prudhomme de bourgmestre, on le lui ferait bien voir ! » Quant à Louis Delmer, il décelait aussi derrière ce lamentable procès un coup porté à un écrivain révolutionnaire : « Notre Droit actuel, fabriqué par des législateurs censitaires à leur propre profit, appliqué par des juges aux idées bourgeoises et aux instincts conservateurs, est bien la plus indigne parodie de la Justice qui puisse exister »²³.

Mis à part *l'Indépendance belge* — « organe du muflisme contemporain », disait Picard — qui aurait souhaité une condamnation, on se réjouit de cet éclatant acquittement de l'homme qui apparaissait de plus en plus comme le chef de file des lettres modernes.

Dans *La Plume*, Gabriel Mourey se gaussa de ce « si soudain éclat de pudibanderie sous le règne de Léopold Deusse », et *L'Art*

22. Voir le déroulement du procès dans *Le Mouvement littéraire*, 23 octobre 1893, p. 331-332.

23. Raymond NYST, « La défense de Maître Picard », *Le Mouvement littéraire*, 23 octobre 1893, p. 331 ; M. DES OMBIAUX, *op. cit.*, p. 99 ; L. DELMER, *op. cit.*, p. 26.

moderne se félicita que les artistes eussent présenté un front uni aux assauts du pharisaïsme bourgeois :

Sous les coups de vent hygiéniques des débats, tous les mauvais miasmes que les mesquines terreurs doctrinaires avaient répandus sur ce nom illustre ont subi les plus énergiques et les plus décisives fumigations. [...] Il faudrait féliciter et remercier le Parquet d'avoir été le prétexte de cette réunion inattendue, dans la salle des témoins, d'artistes la veille divisés et qui, tout à coup, ont trouvé l'occasion souhaitée d'oublier les querelles et de tendre leurs mains vers de fraternelles étrointes²⁴.

Mais l'« oppression », pour parler comme *La Jeune Belgique*, ne tenait pas Lemonnier pour quitte, et l'écrivain comparut pour la troisième fois devant les tribunaux en 1900. De nouveau, la justice se montrait rétroactive, puisqu'elle frappait un roman publié en 1897, *L'Homme en amour*.

On avait affaire ici à la confession d'un homme élevé dans l'ignorance et la honte de l'amour charnel, entre le souvenir d'un aïeul réputé pour ses exploits amoureux et celui d'un père bigot, qui dissimule dans un tiroir des images suggestives et va soulager ses désirs inavouables « dans la maison aux volets clos ». L'auteur en avertissait, il s'agissait, non d'un livre impur, mais d'une étude clinique : « Ce livre, disait-il, est un spasme et une douleur. Il est triste et nu comme la famine, comme une salle d'hôpital, comme une étude d'après l'écorché. Je l'ai écrit amèrement afin qu'il fût lu avec amertume. Vous qui n'y avez cherché que le plaisir, n'allez pas plus loin »²⁵. Initié chez une prostituée, puis retenu en face des jeunes filles par la honte et la terreur du péché, le héros est devenu incapable d'un amour vrai et sain :

Pourtant le germe n'en fut pas en moi natif ; il me vint de ma virilité déviée, de l'excès de ma sensibilité morbide. Si, tout enfant, je n'avais pas ignoré les jeux avec les filles de mon âge, l'innocente sympathie qui prépare aux mûres inclinations, si plus tard on ne m'avait inoculé les fausses pudeurs et la honte des sexes, j'aurais choisi une femme selon mon cœur, ma nature ardente se fût canalisée sous l'arche du mariage (p. 96).

La responsable, c'est la morale religieuse chrétienne qui étouffe l'être naturel sous des contraintes insupportables et absurdes : « La

24. Voir *L'Art moderne*, 16 juillet 1893, p. 226-227 ; 23 juillet 1893, p. 238 ; 22 octobre 1893, p. 337-341 ; voir aussi Albert GIRAUD dans *La Jeune Belgique*, XII, novembre 1893, p. 399-400.

25. *L'Homme en amour*, nouvelle édition, Paris, Ollendorff, 1901, p. 226.

Nature, en ses élans spontanés, en ses effusions touchantes, devint alors le péché des races que tâchait à réfréner l'interdit jeté sur la nudité de l'hymen adamique» (p. 64). Là est le paradoxe : le christianisme a créé le mal qu'il prétend combattre, engendré en l'homme l'appétit bestial en frappant l'union naturelle et l'instinct de procréation d'un infranchissable tabou : «Je ne confonds pas la Bête avec l'être physique. Elle ne fut pas dans l'Eden; elle sortit bien plutôt des races qui avaient perdu l'innocence» (p. 191). Une femme croisera son chemin, Aude, produit de la même éducation, à la fois lubrique et insensible, qui se sert de sa beauté et de ses caresses perverses pour dominer et humilier les hommes. Avec elle il connaîtra, non pas l'amour, mais un asservissement à sa sensualité exacerbée, hypertrophiée, qui le ramène au niveau de l'animal. Incapable de lutter, il lui faudra accepter la marche inexorable vers la déchéance :

Je fus ainsi puni pour une erreur qui ne venait pas de moi. Si, plus jeune, on m'eût appris la beauté de mon corps et de celui de la femme, je n'aurais pas eu les curiosités qui me dépravèrent. On m'avait dit : ta chair et toute chair humaine est la chose honteuse. Alors j'eus faim et soif de cette impureté de la chair, je restai voué à n'aimer aucune femme qu'à travers le goût amer du péché (p. 307).

Ce livre, déclara Léon Bazalgette, «est un absolu chef-d'œuvre, [...] le plus intégralement beau peut-être de l'œuvre entier», et Edmond Picard s'extasia sur «un tableau shakespearien, en un style d'une rare magnificence»²⁶. On peut aujourd'hui en rabattre : le roman valait davantage par sa thèse, par le déploiement d'un naturalisme fervent, que par ses qualités proprement littéraires. Du reste, Picard en avouait le caractère surtout sociologique, quand il disait : «Voici un beau Livre, c'est-à-dire une bonne Action».

La nature profanée s'est vengée, a ruiné l'être au lieu de l'accomplir, une société hypocrite et une fausse morale théologique lui ont interdit le droit au bonheur²⁷. Aux yeux de Lemonnier, la seule loi morale authentique est celle de la nature, qui impose les respect de l'instinct vital de reproduction et fait de l'amour physique une des forces de la vie, comme Zola l'avait montré dans *La Faute de l'abbé Mouret*. Il n'était pas le seul. Au début de *La Légende*

26. L. BAZALGETTE, *op. cit.*, p. 30; E. PICARD, préface, p.v.

27. G. RENCY, *Camille Lemonnier*, Bruxelles, Editions de la Vie intellectuelle, 1922, p. 17.

des siècles, dans *Le Sacre de la femme*, Hugo déjà avait sanctifié la « faute » en osant, pour contester la Bulle *Ineffabilis* qui consacrait l'Immaculée Conception, célébrer Eve enceinte, glorifier la maternité et affirmer que l'amour n'était pas un péché. A son tour, Lemonnier s'écrie : « Virginité ! Idolâtrie subtile et malfaisante du flanc vierge ! Là fut le mal, là fut à jamais le crime des hommes devant le Dieu éternel » (p. 51).

Comme de coutume, les amis applaudirent à cette nouvelle profession vigoureuse du credo de Lemonnier. *L'Art moderne* le félicitait de son « audacieuse franchise », de sa dénonciation d'une « éducation devenue fausse et menteuse », et *La Réforme* saluait cette exaltation de la nature aux dépens des désuètes morales théologiques²⁸.

De tels propos pouvaient scandaliser ; ils scandalisèrent, et la justice à l'affût prit cette fois dans ses filets plusieurs contempteurs des valeurs traditionnelles. Selon un témoignage largement postérieur²⁹, un avocat bruxellois crut devoir porter plainte devant le parquet du Brabant contre le *Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau, *Pour dire entre hommes* d'Octave Pradels, *Escal-Vigor* de Georges Eekhoud et *L'Homme en amour* de Lemonnier. Le procureur général Jottrand jugea la plainte ridicule et refusa de poursuivre. L'astucieux avocat eut alors l'idée de faire commander ces livres par un libraire de Heyst, puis de les faire saisir par la police judiciaire ! Par arrêt du 20 juin 1900, les deux Français échappent aux poursuites, mais Eekhoud et Lemonnier sont déférés par la Chambre des mises en accusation de Gand devant la Cour d'assises de Flandre occidentale siégeant à Bruges, sous la présidence de Janssens de Bisthoven, procureur du roi et futur gouverneur de cette même province. « De tous les jurys d'assises de Belgique, précise alors Jules Destrée dans *Le Peuple* du 18 octobre, celui de Flandre occidentale paraît en effet le plus favorablement disposé pour une répression aveugle ». Jugé du 25 au 27 octobre, Eekhoud fut cependant acquitté.

28. *L'Art moderne*, 4 juillet 1897, p. 209-210 ; Paul SAINTE-BRIGITTE, dans *La Réforme*, 11 juillet 1897.

29. Dans *Pourquoi pas ?* n° 943, 26 août 1932, p.2161-2162. Le procès d'Eekhoud, tenu à huis-clos, est rapportée aux pages 2180-2189 du même numéro, peut-être par Georges Garnir, celui de Lemonnier aux pages 2240-2243, dans le n° 944 du 2 septembre 1932. Voir J. DETEMMERMAN, *op. cit.*, p. 163, note 39.

Le procès de Lemonnier se tint les 29 et 30 du même mois. Poursuivi pour la troisième fois, l'écrivain se sentait écœuré. Il aurait déclaré que, s'il était condamné, il quitterait la Belgique et prendrait la nationalité française³⁰. Quelques semaines avant la comparution, Léon Bazalgette tonnait dans *L'Art moderne* contre les poursuites engagées contre une œuvre d'art qui entraînait «la radicale banqueroute de la morale chrétienne» et en soulignait au contraire les sains principes :

Il faut véritablement l'imagination surexcitée d'un lycéen ou celle, malade, d'un vieillard, pour s'émuvoir sensuellement aux tableaux de *L'Homme en amour*. Je considère ce livre comme l'un des plus essentiellement purs et moraux qu'ait produits notre époque. [...] *L'Homme en amour* — en tant que roman — est un livre de pur «enseignement moral». [...] Et si j'avais, en Belgique, un pouvoir quelconque, j'en conseillerais l'achat officiel, par milliers d'exemplaires, à l'usage des cercles de jeunes gens et des bibliothèques, comme ouvrage «d'utilité publique». Et cela, au nez et à la barbe des cagots et des cuistres, des vieux messieurs des maisons closes et des amateurs de plaisirs solitaires, toujours intéressés à la perpétuation de la morale qui couvre de son manteau troué leurs turpitudes³¹.

Eekhoud acquitté, Lemonnier n'avait plus grand-chose à craindre, en dépit de l'acharnement du procureur. Après l'interrogatoire de l'écrivain, le président fit procéder — pendant six heures — à la lecture du livre. On écouta les avis scientifiques du professeur Francotte, de Liège, et du docteur Demoor, de Gand, qui jugeaient l'ouvrage dangereux pour les jeunes lecteurs, puis les témoignages de sympathie de Maeterlinck, Maubel et Maus. Le sévère réquisitoire de Janssens de Bisthoven s'effondra devant la plaidoirie de M^e De Poortere, si brillante qu'Edmond Picard renonça à plaider lui-même. Le jury acquitta Lemonnier par huit voix contre quatre. La partie était gagnée.

On n'attendait que cela. Mettant à profit le procès, l'éditeur s'empressa de sortir une nouvelle édition de *L'Homme en amour*, préfacée par Picard qui souffrait d'une plaidoirie rentrée et saluait la victoire d'une œuvre «hautement morale». On n'avait pas tardé : le verdict avait été rendu le 31 octobre, la préface était datée du 6 novembre.

30. B.M. WOODBRIDGE, *Le roman belge contemporain*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1930, p. 74; M. DES OMBIAUX, *op. cit.*, p. 113.

31. *L'Art moderne*, 9 septembre 1900, p. 290.

La justice laissa désormais Lemonnier en paix, mais ces attaques malveillantes, haineuses, avaient péniblement touché l'écrivain qui se crut en droit d'expliquer sa pensée et ses intentions, en 1902, dans *Les Deux consciences*, roman rédigé au lendemain de l'affaire de Bruges, de février à avril 1901. C'était l'histoire d'un écrivain, Wildman, «l'homme sauvage», c'est-à-dire Lemonnier lui-même, accusé d'outrage aux bonnes mœurs pour un roman intitulé *Terre libre*. L'œuvre était manifestement autobiographique : le procès a lieu à Portmonde-la-morte (Bruges), l'avocat Hoorn est De Poortere, le juge Moinet — le capucin, le cafard, qui va jusqu'à justifier l'inquisition «pour le bien de l'Eglise et des hommes» — incarne Janssens de Bisthoven³². *Terre libre* résume l'œuvre naturiste de Lemonnier. Il y avouait combien il avait souffert d'être soupçonné dans son intégrité d'homme et d'artiste : «Sa vie en restait blessée, avec l'impression indéfinissable d'une plaie sourde»³³. Son héros souffrait plus encore qu'il n'avait souffert, puisqu'il voyait son épouse s'éloigner de lui avec horreur et son fils s'engager dans la voie de la prêtrise. Aussi la fin est-elle dramatique à souhait. Tandis que le jury, qui l'acquittera, délibère, Wildman se jette du haut du beffroi.

Dans la fiction de *Terre libre*, Lemonnier entendait peindre une humanité naturelle, libérée de la contrainte théologique, vivant selon une morale qui accepte l'instinct³⁴ et porte l'homme au bonheur. Il montre comment s'opposent, irréductiblement, nature et culture, ordre social et ordre naturel. Il y expliquait son tempérament d'artiste, façonné par le souvenir des peintres flamands, et

32. Celui-ci pouvait même y lire son portrait, peu flatté : «Moinet, au fond, n'est qu'un juge d'instruction assez médiocre, un rond-de-cuir de parquet, piocheur et têtù. Avez-vous remarqué son crâne étroit d'anthropoïde et ses longues oreilles en pointe. [...] Il tient du carme et du satyre. Il a le fanatisme obtus des attiseurs d'autodafés et peut-être son aptitude à renifler partout le péché atteste la frénésie secrète de sa libidosité» (*Les Deux consciences*, Paris, Ollendorff, 1902, p. 200).

33. *Ibid.*, p. 160. Et encore : «Vous m'avez fait beaucoup de mal, monsieur le juge, vous avez brisé ma sécurité, mon repos» (p. 179). Il rappelait même l'origine du procès de *L'Homme en amour* : «Il paraît que quelqu'un s'est plaint. Un juge d'instruction est allé saisir un exemplaire du livre chez un libraire dans une petite station balnéaire où il vient des séminaristes, des vicaires, tout heureux de se mettre en caleçon de bain» (p. 22).

34. H. LANDAU, *Camille Lemonnier. Essai d'une interprétation de l'homme*, Paris, Droz, 1936, p. 113.

son style: «Sa modalité cérébrale, disait-il de Wildman, s'exprimait en mosaïques verbales, rutilantes et fleuries comme l'art des peintres» (p. 8). Il s'expliquait sur le fond de son inspiration: «Je m'appelle Wildman, je suis bien l'homme sauvage de mon nom. [...] Je demeure fidèle à ma race, au coin de terre où avant moi avait battu le cœur des hommes sauvages de mon ascendance» (p. 185). Il y expliquait enfin le sens de son panthéisme romantique:

Lui, Wildman, avait exalté la vie, l'amour, l'instinct primordial et divin, l'homme libéré des servitudes sociales et vivant de ses puissances personnelles, sans l'aide des codes, des religions, des morales professées. C'était cela, l'évangile nouveau. [...] Il y a une morale théologique et restrictive et il en est une autre philosophique et extensive. Celle-ci veut l'expansion de tout l'homme, physique, passionnel, mental, en vue de la joie, principe et fin de ses destinées (p. 211).

Ainsi se justifiait le titre: *Les Deux consciences* évoquent le duel sans merci entre l'esprit libre et la morale conventionnelle. Lemonnier y contestait énergiquement le droit de la justice à légiférer pour l'art. «Il n'y a d'immoraux, soutient-il, que les livres sans talent» (p. 147), tout simplement parce que l'œuvre accomplie est en quelque sorte éthique par essence. Nul artiste ne peut abdiquer cette prétention: «Il y va de la dignité des lettres. La conscience humaine est en jeu» (p. 71).

Une fois de plus, il emporta les suffrages des critiques avancés. «D'une aventure personnelle» put-on lire dans *La Plume*, Lemonnier a su tirer la matière d'un drame à la fois impersonnel et vivant, du drame éternel qui se noue, se dénoue et se renoue entre la conscience de l'homme libre, dominé par son idée, et la conscience corrompue en proie aux illusions vingt fois séculaires, représentées par le juge». Georges Rency admira cette nouvelle entreprise de démolition de «notre vieille société de mensonge et d'hypocrisie»³⁵.

Ces trois épisodes de la carrière d'un écrivain qui fut en son temps le chef de file de la nouvelle littérature illustrent le vieux combat de l'artiste et du penseur contre les préjugés, les traditions sclérosées, les interdits, une exigence à laquelle Lemonnier ne s'est jamais soustrait. Visitant la plaine de Sedan, au lendemain de la

35. L. BAZALGETTE, «*Les Deux consciences*», *La Plume*, 15 mai 1902, p. 656; *L'Art moderne*, 23 mars 1902, p. 95-97. Dans *La Flandre* (24 février 1902), G. Abel se borna à regretter la fin tragique du roman.

bataille, il avait découvert alors cette vocation de tout peindre, de tout traduire, de tout dénoncer, et il en avait pour toujours pris son parti : «Je sentis soudain que l'écrivain a un devoir»³⁶. Aussi est-il demeuré fidèle au principe qu'il énonçait en 1913, à la fin de son existence, dans *Une Vie d'écrivain* (p. 229) : «L'essentielle vertu d'un art vraiment humain est, dans son indépendance à tout dire, plus haute que les moyennes bienséances, supérieure à toutes les routinières casuistiques».

36. *La Vie belge*, Paris, Fasquelle, 1905, p. 142.

À propos du superstrat du français

Communication de Monsieur André GOOSSE
à la séance mensuelle du 10 septembre 1994

Le français et les autres langues romanes viennent du latin, *sont* du latin que des influences particulières ont différencié selon les lieux, spécialement les influences exercées par d'autres langues, ce que les linguistes répartissent en trois catégories, qu'ils appellent *substrat*, *superstrat* et *adstrat*.

L'*adstrat*, c'est ce qui est dû au simple voisinage, comme les emprunts faits au néerlandais, plus précisément au flamand, par le français de Belgique. Le substrat et le superstrat touchent à des aspects plus intimes de la langue, car ils ont leur source dans une coexistence de deux langues, coexistence antérieure à l'implantation du latin — c'est le *substrat* — ou postérieure à cette implantation — c'est le *superstrat*.

Le latin, introduit en Gaule par la conquête romaine, a évincé la langue locale, le gaulois. Celui-ci n'a disparu que peu à peu après une période de bilinguisme, situation éminemment favorable à une sorte de compénétration. On sait que les Gaulois ont conservé dans leur latin un certain nombre de mots de leur langue première, mots que l'on retrouve en français ou dans les dialectes actuels de l'ancienne Gaule (oïl et oc). Il est évident que les Gaulois ont aussi prononcé le latin à la gauloise et qu'ils ont dû garder dans leur latin des structures de ce qui a été leur langue maternelle. Malheureusement, notre connaissance limitée du gaulois ne permet guère de concrétiser cette évidence et donc de déterminer ce que le français doit au substrat gaulois, en dehors du lexique et de la toponymie, et même pour la totalité du lexique et de la toponymie.

Mon sujet est le superstrat, c'est-à-dire, pour le français, l'influence germanique résultant des invasions, spécialement celle des Francs. Ce terme technique me semble nécessaire pour distinguer cela d'autres influences germaniques, les unes postérieures à

l'époque mérovingienne — je n'en parlerai pas —, d'autres antérieures à la chute de l'empire romain.

Celles-ci méritent un commentaire bien qu'elles ne ressortissent pas au superstrat; elles concernent le latin lui-même. Cela est clair pour les mots germaniques attestés dans des textes latins avant les invasions: par exemple, *sapo* chez Pline au I^{er} siècle après Jésus-Christ, *spelta* dans l'édit de Dioclétien en 301, sources du français *savon* et *épeautre*. Mais plusieurs dizaines d'autres mots sont présumés appartenir à cette couche, parce que, sinon, la présence de leurs descendants dans les diverses langues romanes, à l'exception du roumain, ne s'explique pas, en dehors du cas, assez rare, d'emprunt d'une langue romane à une autre. Deux questions difficiles se posent: de quelles langues ou dialectes germaniques proviennent ces mots? pourquoi ces emprunts? Je laisse de côté la première, hors de portée d'un romaniste. Mais la seconde présente de l'intérêt aussi pour la suite de l'exposé.

L'histoire nous apprend que les Germains ont joué un rôle grandissant dans l'armée romaine et que, d'autre part, un certain nombre d'entre eux ont été admis comme colons sur le territoire de l'empire. Les linguistes vont exploiter ces deux faits au maximum. Il est tout naturel que les mercenaires arrivent avec leurs armes et leur organisation: d'où des noms comme *brant* «épée» en ancien français, *fourreau* ou *éperon*, des verbes comme *garder* ou *fourbir*, et aussi le nom *compagnon*, du latin *companiono* «qui mange le pain avec», calque d'un mot gotique, qui aurait désigné l'unité minimale, que l'on retrouverait dans le compagnonnage de Roland et Olivier. Il est naturel aussi que les colons introduisent de nouvelles cultures (*l'épeautre*). Pour d'autres emprunts, les spécialistes ont fait preuve d'une grande ingéniosité. Au vocabulaire de l'armée appartiendraient *rôtir*, qui montrerait la présence de cantinières germaniques, les adjectifs de couleur *brun*, *blanc*, *fauve*, qui auraient concerné d'abord la robe des chevaux. Mais *blond*? La chose et donc le mot caractérisent les Germains, et l'ancêtre de *savon* aurait désigné une crème permettant de teindre les cheveux dans cette couleur devenue à la mode à Rome. *Bâtir* montrerait que les colons ont introduit de nouvelles techniques dans la construction des habitations, à quoi se rattacheraient aussi *banc* et *roseau*, celui-ci comme mode de couverture. Pour *tette* «sein de la femme», on suppose l'importation à Rome de nourrices germaniques, naturellement avec leur outillage. Raison purement linguistique: le latin *coxa* ayant glissé de la hanche à la cuisse (d'où

le français *cuisse*), on a dû, pour désigner la première, emprunter le germanique **hanka*; comme je viens de le présenter, le raccourci semble peu vraisemblable: imaginez les Latins cherchant dans une langue étrangère le moyen de combler une case vide de leur vocabulaire. Il vaut mieux conclure que les raisons des emprunts, surtout anciens, sont souvent obscures. S'il s'agissait de langues que les Latins admiraient, comme le grec, on pourrait parler de snobisme, mais ce n'est apparemment pas le cas.

*
* * *

Il est temps d'en venir au superstrat proprement dit, lié aux invasions. Son importance et ses modalités ont fait l'objet de théories variées. L'Allemand Franz Petri allait jusqu'à considérer que le nord de la Gaule avait été entièrement germanisé jusqu'à la Loire, et qu'il y avait eu ensuite relatinisation. Mais c'était en 1937 et en 1939, *in tempore suspecto*, l'ouvrage de 1939 portant d'ailleurs un titre suggestif, *Sur les fondements de l'unité européenne par les Francs (Zur Grundlagen der Europäischen Einheit durch die Franken)*. Le témoin lui-même est suspect: par la suite, le régime nazi lui a confié des tâches importantes dans la Belgique occupée. D'autres linguistes, moins engagés politiquement, sont convaincus d'une forte présence germanique. Que nous révèlent à ce sujet les faits linguistiques?

Même si certains étymologistes (Sainéan et Guiraud notamment) ont essayé de réduire ce nombre, très nombreux sont les mots auxquels on attribue une origine francique. Ceux qui sont en rapport avec l'équipement et les activités militaires ou avec le système féodal s'expliquent de manière évidente par le fait que les Francs se sont rendus maîtres de la Gaule et qu'ils lui ont donné sa nouvelle organisation, sa nouvelle aristocratie; même son nouveau nom, la France, en témoigne. Mais il y a bien d'autres mots, qui atteignent plus rarement le domaine provençal, notamment des mots plutôt abstraits, comme le verbe *hair*, l'adjectif *laid*, les noms *orgueil* et *honte*. Je dois rappeler mon observation de tout à l'heure: il est téméraire de vouloir préciser les fondements sociologiques de chaque emprunt. Un linguiste célèbre a parlé de l'amour du Franc pour son *jardin* (c'est un des mots d'origine francique); cela peut faire sourire; mais, surtout, ne faudrait-il pas considérer le point

de vue de celui qui emprunte plutôt que le point de vue de celui qui donne?

L'anthroponymie est sans doute le domaine où l'influence franque est le plus frappante. Non seulement le système latin, selon lequel chacun portait plusieurs noms, est remplacé par le système germanique du nom unique, mais on assiste à la disparition progressive et, finalement, au IX^e siècle, quasi totale des noms latins. Mais, à cette date, la suprématie des noms germaniques est identique en Auvergne, elle atteint quatre-vingts pour cent en Rouergue et même cinquante-cinq pour cent à Marseille. Ce sont là des régions où aucun Petri n'a prétendu découvrir une prépondérance numérique des Germains. En réalité, le choix des noms, à toutes les époques, est déterminé par le désir d'être à la mode et d'imiter les classes sociales dites supérieures; à la période mérovingienne, elles étaient surtout constituées par les Francs. À partir du IX^e siècle s'installera une autre mode, consistant à mettre l'enfant sous la protection de saints reconnus, dont peu sont germaniques.

Si des noms de lieux contiennent un nom de personne d'origine germanique, ce qui vient d'être dit permet d'affirmer qu'on ne peut pas en conclure grand-chose: cette personne était-elle un Germain ou non? il est impossible de répondre. D'autres noms de lieux ont une origine germanique plus directe: ceux qui contiennent un nom commun germanique (comme **baki* «ruisseau» dans les noms en *-bais*) ou le suffixe *-ange* marquant l'appartenance (avec un nom de personne comme premier élément: *Gobertange* «chez les gens de Gobert»), mais ces lieux ne sont pas fort éloignés de la frontière linguistique actuelle qu'ils accompagnent comme une sorte de couronne. Que l'implantation germanique ait été plus grande à mesure que l'on va vers le nord, c'est le bon sens même. Les linguistes ont donné beaucoup d'importance à un autre fait, représenté cette fois dans tout le domaine d'oïl: les noms du type *Avricourt*, c'est-à-dire où le complément précède le nom complété. Mais, comme cela concerne aussi les noms communs et la syntaxe, j'en parlerai plus loin.

Le vocabulaire s'emprunte facilement et n'implique pas que l'emprunteur connaisse en profondeur la langue donneuse; les noms de lieux et de personnes sont un peu en marge de la langue. Au contraire, la phonétique, la syntaxe et la morphologie sont des aspects fondamentaux, d'autant plus fondamentaux que les locuteurs les utilisent en grande partie de manière inconsciente.

Il semble incontestable que l'influence germanique a réintroduit dans le nord de la Gaule un phonème que le latin avait perdu, ce qu'on appelle communément l'*h* aspiré; il devait disparaître de nouveau vers la fin du Moyen Âge, sauf dans certaines régions périphériques, comme à Liège. Qu'il y ait bel et bien emprunt est montré par le fait qu'on trouve le phonème, non seulement dans des mots venus du germanique, mais aussi dans des mots d'origine latine, soit par croisement: l'adjectif *haut* continue à la fois le latin *altus* et le francique **hōh*; soit à des fins expressives, dans *hennir*, du latin *hinnire*, dont l'*h* était devenu muet, dans *hérisson*, du latin *ericius*, qui n'avait pas d'*h*. Le nombre élevé de mots empruntés au francique¹ avec leur *h* initial (*hache*, *haie*, *hair*, *halle*, *hameau*, *hangar*, *harde*, *hareng*, *hâte*, etc.) suffit à expliquer cette influence, qui ne requiert pas un bilinguisme généralisé.

En revanche, sauf dans les régions périphériques comme la Wallonie, les locuteurs n'ont pas gardé, ou pas pu garder, le son *w*, que le latin avait perdu aussi (*uenire* était devenu *venire*): le *w* germanique est passé à *gw*, puis à *g*: francique *want*, français *gant* (mais wallon *want*). Cependant, il y a eu ici encore des croisements: le latin *vespa* a évolué en *guêpe* (au lieu de **vêpe*) sous l'influence du francique *wapsa*. Mais tous les cas ne sont pas aussi simples. D'une part, le germanique ne fournit pas toujours un mot voisin quant au sens et à la forme; par exemple, pour l'ancien français *guivre*, du latin *vipera*, on en est réduit à dire que les Gallo-Romains ont adopté la prononciation germanique de ce mot latin; nous verrons dans quelques instants les difficultés que cela fait surgir. D'autre part, pour les continuateurs du latin *vastare*, toutes les langues romanes occidentales ont des formes analogues à celle du verbe français *gâter*, et le croisement avec un mot germanique se serait produit dès l'époque impériale; le phénomène ne requiert pas donc pas le bilinguisme dont on fait état pour la Gaule mérovingienne.

Un des phares de la philologie romane, le Suisse Walther von Wartburg, dans son livre sur *La fragmentation linguistique de la Romania*, considère que «ce sont les Francs et, dans la région du

1. On observera que la région d'oïl a gardé aussi — ou réintroduit sous l'influence des Francs — l'*h* dans des mots empruntés à l'époque impériale, *h* censé disparu du système latin et que les autres langues romanes n'ont pas conservé non plus dans ces mots-là: comparez *hanche* et *harpe* en français à *anca* et *arpa* en ancien provençal, en italien, en espagnol et en portugais.

Rhône moyen, les Burgondes qui ont tracé la frontière linguistique horizontale d'est en ouest sur la carte de la Galloromania». Laissons de côté le Rhône moyen. Wartburg s'appuie, pour opposer le français à l'occitan, sur deux phénomènes: le maintien de l'*h*, dont je viens de parler, et la diphtongaison des voyelles toniques libres, c'est-à-dire qui ne sont pas suivies de deux consonnes: le latin *cor*, *mel*, *vela* est devenu *cuer* (aujourd'hui *cœur*), *miel*, *veile* (aujourd'hui *voile*), etc.; cela suppose une voyelle longue qui se fragmente ensuite en éléments distincts. Entre les deux phénomènes, il y a une différence essentielle: l'introduction de l'*h* a eu lieu par l'intermédiaire de mots empruntés au germanique, tandis que, pour la diphtongaison, c'est sur l'évolution de mots indigènes que se serait marquée l'influence étrangère. Je ferai surtout deux observations sur le processus. Voici comment Wartburg le décrit.

D'abord, une affirmation générale présentée comme une évidence: «C'est bien la classe dirigeante, composée d'éléments appartenant aux deux communautés [franque et gallo-romaine], qui a donné sa forme à la langue du pays en voie de constitution.» Suivent des constatations de bon sens: «Le Franc de rang élevé était obligé d'apprendre le latin pour être compris de tous dans l'exercice de ses fonctions de *comes*. Il était forcé de devenir bilingue. Mais il parlait certainement le latin avec un accent germanique et conservait dans la prononciation ses habitudes articulo-latoires. Rien n'est plus délicat et plus difficile à apprendre dans une langue que son système phonétique. Un sérieux effort intellectuel suffit pour assimiler des formes et un vocabulaire; mais, en matière de prononciation, on se heurte à un obstacle quasi physique: aux habitudes articulo-latoires provenant de la langue maternelle. Seul un long et patient exercice permet de se rapprocher de l'articulation authentique. Mais le désir et le besoin de prononcer correctement une langue étrangère n'apparaissent qu'à une époque de haute culture. Ce sont là des sentiments qui trahissent un point de vue esthétique assurément étranger à une période de combats perpétuels et de culture superficielle en décomposition.» Mais voici l'essentiel de la thèse, sur le rôle des Francs dans la diphtongaison et dans la naissance du français: «Or, dans le latin qu'apprenaient les chefs francs, il y avait une légère différence quantitative entre les voyelles libres et les voyelles entravées [c'est-à-dire suivies de plusieurs consonnes]. Le Franc rendit cette différence selon l'habitude qu'il avait de la réaliser dans sa propre langue: il la ren-

força en la multipliant deux ou trois fois. Les notables gallo-romains, qui n'étaient encore qu'une minorité, furent contaminés à la seconde ou à la troisième génération. Puis cette nouvelle prononciation, venue des classes supérieures de la société, se propagea aussi dans le peuple.»

Première remarque. Dans l'évolution phonétique, on aurait ici un des rares exemples où l'innovation trouverait son origine dans la classe supérieure minoritaire et non dans le peuple majoritaire. Deuxième remarque. Wartburg décrit de façon très convaincante, mais en se plaçant uniquement du point de vue des Francs, combien il est difficile de changer les habitudes articulatoires acquises. Eh bien, les Gallo-Romains, eux, du haut en bas de l'échelle sociale, auraient franchi sans peine cet «obstacle quasi physique» et perdu leurs habitudes articulatoires en quelques générations, et cela non pas en parlant une langue nouvelle — ce qui était le cas des Francs —, mais en parlant leur propre langue, et cela à l'imitation de gens dont le français n'était que la langue seconde. Les termes mêmes de Wartburg rendent inacceptable son raisonnement.

La morphologie grammaticale, «citadelle de la langue», est un domaine où les influences étrangères sont rares et périphériques, à la fois parce qu'il est difficile de mêler deux systèmes et parce que la nécessité de l'emprunt n'apparaît pas. Le superstrat n'échappe pas à cette constatation. La seule chose qu'on ait parfois mise en avant, la déclinaison *Charles-Charlon* au masculin et *Berte-Bertain* au féminin en ancien français, n'est pas recevable, notamment parce qu'on la trouve aussi en ancien provençal, qui n'a pas connu le superstrat francique.

La morphologie lexicale est moins rétive aux emprunts: il suffit qu'on ait emprunté à l'anglais un certain nombre de mots en *-ing* pour que l'on fabrique des noms sur ce modèle à partir de radicaux français. Pourtant, certains suffixes d'origine francique ne montrent pas une grande familiarité ou un grand respect à l'égard de la langue donneuse: les suffixes *-ard* et *-aud* ont été tirés de noms propres comme *Renard* et *Renaud* et ont en français des valeurs sans rapport avec la valeur de l'élément en germanique; pour *-ard*, un des plus anciens exemples est *couard*, dont le caractère péjoratif contredit le sens tout à fait favorable de l'adjectif *hard* «fort», qui est à la base de *Renard* ou de *Bernard*.

Reste la syntaxe. Je ne vois aucune influence francique certaine, à part l'emprunt du pronom *maint* et des adverbes *trop* et *guère*,

mais ces emprunts de mots, même grammaticaux, ne modifient pas le système syntaxique; *trop* n'a d'ailleurs pris le statut d'adverbe qu'après sa romanisation (l'étymon germanique était un nom signifiant «troupeau», sens conservé dans le dérivé français *troupeau*). Le glissement du nom *homo* vers le pronom indéfini *on* semble déjà s'amorcer en latin classique et il paraît si naturel (dans les sentences, *l'homme* et *on* sont quasi interchangeables) qu'une influence étrangère est peu nécessaire.

Je m'arrêterai seulement sur une construction qui concerne à la fois la syntaxe, le lexique et la toponymie: le type *Avricourt*, que j'ai mentionné plus haut, se réalise aussi dans le tour *Li Deu fiz* «le fils de Dieu» en ancien français et dans des noms composés comme *lundi*. Aujourd'hui, l'ordre des mots différencie nettement les langues germaniques des langues romanes: français *hôtel de ville*, allemand *Stadthaus*, néerlandais *stadhuis*, etc. Mais n'a-t-on pas tendance à faire remonter très haut une opposition qui ne s'est clichée que plus tard? L'ordre complément + mot complété, courant en latin classique, et aussi en gaulois, reste productif dans le latin post-classique: *mulomedicus* «vétérinaire», littéralement «médecin des mulets», dans l'édit de Dioclétien; **pullipes*, littéralement «pied de poulet», qui a donné le français *pourpier*; etc. L'exemple de *lundi* montre la complexité des faits. Le latin hésitait entre *Lunae* (ou *Lunis*) *dies* et *dies Lunae*; du premier proviennent le français et l'italien *lunedì*; du second le provençal *diluns* et le catalan *dilluns*. Mais en français même les deux désignations ont été longtemps en concurrence, et peu à peu, selon un mouvement contraire à ce que l'on aurait attendu, le tour censé germanique — avec antéposition du complément — a repoussé vers le Nord le type non germanique, lequel s'est réfugié dans le wallon malmédien *deulon*, *deumâr*, *deumièke*, etc., c'est-à-dire, paradoxalement, dans la région qui a été le plus fort et le plus longtemps exposée à une pression germanique directe. Il semble que l'on doive conclure qu'une possibilité du latin, et du gaulois aussi, a été maintenue, voire renforcée, dans le nord de la Gaule, peut-être à cause de la présence des Francs, alors qu'elle régressait dans les autres langues romanes, dans l'ancien provençal en particulier. Notez qu'il s'agit du procédé lui-même: il ne faudrait pas voir dans chacune de ses réalisations une influence germanique particulière, par exemple en toponymie, où le procédé est d'ailleurs resté fécond bien après la romanisation des Francs.

Vous attendez une conclusion plus générale.

Il est avéré que les nobles francs installés en Gaule ont conservé assez longtemps leur langue, jusqu'au IX^e siècle semble-t-il; cependant ils ont dû, comme le dit Wartburg, «apprendre le latin pour être compris de tous dans l'exercice de [leurs] fonctions de *comes*».

Mais ce qui importe davantage, c'est la majorité du peuple: elle continue à parler latin, son latin bien sûr — déjà altéré par le substrat —, appelé à devenir peu à peu le français, dont on a une première manifestation en 842 dans les Serments de Strasbourg. Je rappelle qu'il y a quatre textes: Louis le Germanique et les soldats de Charles le Chauve s'engagent en «français», en *roman* si vous préférez; Charles le Chauve et les soldats de Louis le Germanique s'engagent en germanique. On peut donc opposer le bilinguisme des chefs et l'unilinguisme des soldats, je n'ose dire des peuples.

Soumis à la domination des Francs, les Gallo-Romains ont subi une très forte influence dans la vie de tous les jours, par conséquent dans le langage, une partie d'entre eux ayant dû apprendre la langue des maîtres du moment. Les Gallo-Romains ont emprunté aux Francs les noms de personnes et beaucoup de mots; ils ont même été capables de reproduire un phonème fréquent dans ces mots; telle ou telle virtualité syntaxique du latin a pu être favorisée par le tour germanique équivalent. Il ne s'agit pas d'une connaissance généralisée et approfondie du germanique; c'est ainsi que l'isolement des suffixes *-ard* et *-aud* est une sorte de contresens, que le genre des noms est souvent modifié, que l'accent tonique est assez souvent déplacé, par exemple dans les toponymes comme *Roubaix*. A fortiori, rien ne prouve une germanisation au sens où l'entendait Petri. Dans les domaines où l'influence germanique a été particulièrement forte, l'armée et l'organisation politico-juridique, la terminologie latine est concurrencée, mais non pas évincée: en témoignent les mots *épée, lance, écu; roi, duc, comte, cour, vassal, serf; juge, loi, etc.*

Dans l'extrême Nord et dans l'Est, un second phonème présent dans beaucoup de mots empruntés a été conservé, le *w*, peut-être parce qu'il y était déjà connu (par exemple, dans le nom de lieu *Wavre*, qui remonte au gaulois); dans ces régions frontières, la toponymie a été marquée nettement. Il n'empêche que le wallon, le picard, le lorrain sont, comme les autres dialectes de la Gaule, des continuateurs directs du latin, quelques germanismes de plus

ou de moins contribuant seulement à leur donner une teinte particulière. Leur originalité profonde, pour chacun d'eux, n'est pas là. Parfois le wallon est même plus latin que le français : par exemple, quand il a gardé des continueurs de *fagus* et de *salix* alors que le français doit *hêtre* et *saule* au germanique.

Éléments d'une poétique

Communication de M. Georges THINÈS
à la séance mensuelle du 8 octobre 1994

Je ne me propose pas, en dépit de l'apparente impudence de mon titre ou, si l'on préfère, de sa fausse modestie, d'examiner le problème cent fois étudié — et par les meilleurs poètes autant que par les théoriciens les plus exigeants — de l'essence du langage poétique. L'affranchissement de l'écriture poétique, sa libération presque séculaire des contraintes classiques de la métrique et des thèmes implicitement réputés seuls dignes du poème, font de toute tentative d'instaurer un art poétique une entreprise vaine, voire passablement ridicule. Cependant, si l'idée d'un art poétique ne tente plus aucun poète, la poésie, elle, reste de toute façon un art dont la pratique révèle certaines propriétés autant que certaines difficultés qui lui sont propres. Si la littérature, comme le veut Valéry «ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage»¹, la poésie est, plus qu'aucun autre secteur de la littérature, passible d'une telle définition. On peut même s'étonner que Valéry ait préféré utiliser ici le mot de *littérature* plutôt que celui de *poésie*, non seulement parce que cette phrase figure dans les premières pages de *l'Introduction à la poétique*, mais aussi parce qu'une part non négligeable de la littérature au sens le plus large — on songe surtout au roman et à l'essai — accorde aux propriétés du langage une place moins importante qu'aux faits et phénomènes que celui-ci est censé traduire — je dis bien *traduire* et non *exprimer*, pour bien souligner le fait que la perspective romanesque, pour ne parler que de celle-là, reste marquée par l'ancien dualisme, par l'idée qu'il existe une chose en soi qu'il s'agit d'exposer, de faire comprendre, à propos de laquelle on entend persuader ou que l'on présente sous des

1. P. VALÉRY, *Introduction à la poétique*, p. 11.

aspects capables d'entraîner l'assentiment ou de provoquer la répulsion. Je ne fais pas ici le procès du contenu idéologique, social ou psychologique de la fiction la plus répandue; je me pose simplement la question assez troublante de savoir *si l'on peut construire un roman comme on construit un poème*, c'est-à-dire à partir des seules propriétés de la langue. Seul Joyce, à mon avis, a pleinement réussi un tel pari. Sans doute le poème politique, religieux ou mystique est-il aussi bien représenté que la prose à laquelle on peut affecter ces mêmes qualificatifs. Mais le poème mérite-t-il encore sa qualification dans de semblables conditions? La question essentielle n'est toutefois pas là et je n'ai ni l'ambition ni le temps de la traiter ici. Si l'on met en regard les conditions de création d'une prose ou d'un poème, plusieurs problèmes surgissent et je crois que c'est de leur analyse que l'on peut espérer certains éclaircissements sur les éléments caractéristiques de la poétique, celle-ci pouvant être comprise à la façon d'une phénoménologie de la création, d'une tentative d'en dégager les composantes essentielles.

Trois problèmes doivent, à mon sens, retenir notre attention: la genèse du thème, la production du thème et le pouvoir générateur de la forme. En ce qui concerne la genèse du thème, c'est son caractère *a priori* qui nous intéresse. Considéré en soi, le thème d'une prose ou d'un poème est tout ce que l'on voudra et il nous importe peu de savoir s'il résulte d'une décision intime, d'une imposition extérieure, ou d'une urgence ou impulsion intérieure. Ceci relève à première vue de la psychologie et j'entends résister à la tentation du psychologisme, aussi fréquent qu'infructueux en ce domaine. Le phénomène que nous examinons, c'est le texte au moment de sa naissance et non l'embryologie mythologique dont il est censé procéder. Le thème ne peut pas être dit *a priori* au sens où il ne dépendrait de rien d'antérieur pour exister; tout thème résulte d'une expérience subjective, donc d'antécédents réels. Seulement, ces antécédents nécessaires n'auraient pas fait leur apparition, ne seraient pas devenus des phénomènes inclus dans le texte, *si ce texte lui-même n'avait pas déjà été présent dans les antécédents eux-mêmes*. Et c'est cela qui définit son caractère *a priori*. Il y a donc un paradoxe à parler des préparations et des événements qui résultent en l'écriture du poème, comme il y a un paradoxe à parler des prétendues pensées qui préparent la profération de la parole ordinaire. Le recours à la psychophysiologie ne nous apprend rien sur la parole elle-même — et donc sur la parole

créatrice à titre particulier — parce qu'elle se borne à établir des chaînes causales qui, par leur nature même de causes nécessairement antérieures au phénomène de la parole, resteront toujours étrangères au surgissement verbal. C'est à ce point que se pose et s'impose le problème du temps propre de la création poétique. Celui qui se tourne obsessionnellement vers les antécédents plutôt que de s'épanouir dans le présent heureux du dire, ne peut qu'aboutir à la mélancolie du passé, au *stérile hiver* dont Mallarmé dit qu'il *resplendit* mais dont l'essence est le néant, le vide dont on sait la terrible présence dans l'œuvre du poète d'*Igitur*; quant à celui qui, quittant le présent de la parole, s'évade vers l'horizon inconnu du futur que le poème entrevoit, il se trouve bientôt arrêté sur son chemin de Thèbes par un Sphinx, non de l'énigme, mais de la dualité — une dualité qui n'est pas un choix mais un destin qui reste inscrit dans la tradition interrogative non résolue qu'incarne le Sphinx: ou bien il renonce à la parole, se soumet à l'inconnu et chante cet inconnu même: c'est la solution optimiste un peu courte de la poésie unanimiste, par exemple; ou bien, il célèbre l'inconnu dans son essence d'inconnaissable et se voit torturé par l'anxiété. Le mérite de la poésie interrogative du futur est son adhérence à la question de l'inconnu de la condition de cet *homme total* qu'évoque Valéry:

*Homme total, je tremble et je calcule
Cerveau trop clair capable du moment
Où dans un phénomène minuscule
Le temps se brise ainsi qu'un instrument*

et il ajoute: «Je ressens l'imminence... je ne sais ce qui se prépare, mais je sais ce qui se fait: rendre purement possible ce qui existe, réduire ce qui se voit au purement visible, telle est l'œuvre profonde». Le présent heureux du poème résulte de la perception aiguë de la continuité de l'expérience intérieure, continuité en vertu de laquelle la parole poétique instantanée apparaît comme la suite naturelle et obligée d'une parole silencieuse dont les premiers accents ont retenti dans la conscience dès les premiers moments de son existence réflexive. Sous quelque angle que l'on aborde l'expérience poétique, on est toujours confronté avec la constatation paradoxale que le texte existait déjà dans ses prétendus antécédents. Le poème n'est donc qu'une coupe pratiquée dans un mouvement ininterrompu de parole intérieure. C'est en ce sens qu'il

existe *a priori* comme partie à la fois arbitraire et inévitable du flux de notre temps propre, un temps que nous devrions renoncer à définir s'il n'était déjà parole organisée réclamant, non pas une *suite* (ce serait consentir à l'illusion causale), mais une *mise en évidence dans l'instant* de ce qui, en nous, ne connaît pas de terme. «La vocation de la poésie, écrit René Ménéard, est de faire don à la conscience claire d'états fugaces, de pensées difficiles, de perspectives sans repos pour les yeux. Seules nos propres ténèbres peuvent lui faire obstacle... Un des plus graves manquements à la poésie serait de croire qu'il est dans sa vocation de repousser les limites étroites de la condition humaine. Mais elle permet parfois de les atteindre, dilatation considérable pour la plupart d'entre nous et, qu'à dire vrai, nous ne supportons pas longtemps» et il ajoute : «Deux sortes de poètes sans avenir : ceux qui se réclament d'un paradis perdu, ceux qui promettent un âge d'or. Les premiers flattent des rêveries que l'homme chasse dès sa maturité ; les seconds séduisent jusqu'au moment où ils démontrent leur esprit de tyrannie... Pour autant qu'elle les ait effleurés, la poésie a tôt fait de s'écarter de ces poètes-idéologues. Le fanatisme ou la stérilité sont leur refuge. La vaticination ou le quiétisme conformiste leur perchoir»². Mais si l'état de poésie correspond au bonheur de la *perfection expressive instantanée*, s'il correspond à un moment sélectif de la parole intérieure ininterrompue, encore faut-il tenter de comprendre par quelles voies cette parole intérieure devient parole poétique au sens strict, c'est-à-dire poème composé, lisible, communicable. C'est notre *deuxième problème*, celui de la *production du thème*.

Ce que j'ai cru pouvoir dire jusqu'ici de l'état de poésie ne concernait pas les mots ni les modes d'assemblage de mots qui constituent la technique propre de l'écriture poétique. Ici encore, je n'envisagerai pas les conditions de la création poétique sous l'angle des facteurs possibles qui la déterminent, mais plutôt le traitement du thème choisi par le poète saisi autant que possible dans la réalité concrète de son acte. Le choix du thème correspond à cette coupe pratiquée dans le langage intérieur continu dont il a été question il y a quelques instants. On peut se demander ce qui motive telle coupe particulière, donc l'apparition de tel thème plu-

2. René MÉNARD, *La condition poétique*, Gallimard, pp. 20-22.

tôt que de tel autre. Comme nous savons que le texte qu'écrit le poète figure déjà de plein droit dans ses «antécédents» supposés (et illusoire), une première réponse consiste à dire que le thème qui apparaît à la lumière de l'écriture existe, lui aussi de plein droit dans la parole intérieure ininterrompue. Une autre réponse s'offre à nous à partir de la considération du mot comme moment particulier possible du discours imprononcé qui s'entretient en moi, et le plus souvent malgré moi, dans les ténèbres de l'inconscient. C'est que la parole intérieure n'est pratiquement jamais prononcée sur un mode nominal explicite. Mon expérience subjective fait surgir certains mots en moi à certains moments de mon temps intérieur, mais ces mots sont dénués de toute référence pragmatique à des objets ou à des événements qui me seraient extérieurs, c'est-à-dire *étrangers* à ma subjectivité momentanée; dès lors, comme ils apparaissent quand même sous la forme de vocables faisant partie de mon vocabulaire pragmatique — tels que *chaise, chien, parc, ciel* ou, plus abstraits: *amour, voyage, souvenir*, etc. — leur incongruité avec la situation intérieure dans laquelle ils surgissent sans raison apparente et surtout sans référence pragmatique immédiatement pensable, leur confère la qualité de l'*étrange*. Leur parenté avec les visions et les paroles du rêve est connue et a été, comme on sait largement mise à profit par le surréalisme, surtout dans la période dite des sommeils et dans l'écriture automatique. Le jeu du cadavre exquis participe lui aussi de la métamorphose qui fait du mot *étranger* un mot *étrange*. Cette circonstance est capitale dans l'émergence du thème traité à un certain moment par celui qui écrit le poème: la mutation en question correspond à une libération pratiquement totale du mot par rapport à la sémantique courante, en sorte que les potentialités de l'écriture en deviennent illimitées. Pour cette même raison, le lecteur du poème trouvera fréquemment le poème étrange. Mais l'essentiel tient au *pouvoir expressif* que confère au mot son affranchissement à l'égard des choses et des faits courants. Le moment de l'expérience intérieure auquel tel vocable particulier a surgi dans la lumière de l'écriture n'a pas d'explication valable *hic et nunc*, il n'est pas, une fois de plus, un chaînon dans une séquence causale reconstituable, car cette séquence, dans la mesure où l'on est en droit de postuler son existence, se confond avec la totalité de l'histoire subjective du poète occupé à écrire le mot inexplicable et apparemment injustifié qui a surgi en lui. Dans la *Grammaire philosophique*, Wittgenstein remarque ce qui suit: «... je peux remplacer les sen-

sations dont on dit que le mot les exprime, par l'intonation et les gestes qui accompagnent l'usage des mots... dès lors je pourrais dire: dans de nombreux cas, comprendre un mot implique que l'on puisse le prononcer dans certaines circonstances avec une intonation particulière... on pourrait dire que certains mots ne sont là que pour donner prise à une intonation»³. Cependant, une fois inclus dans un ensemble, le mot surgi tend à s'y maintenir. Et Wittgenstein ajoute: «Il se peut qu'à cause de son *effet*, on ne puisse remplacer un mot par un autre; tout comme il y a des gestes que l'on ne peut remplacer par d'autres (le mot aurait *une âme* et pas seulement une signification). Personne n'accepterait de croire que rien d'*essentiel n'est changé* à une poésie dont on a remplacé les mots par d'autres selon une convention appropriée»⁴. C'est pourquoi, parlant du sens des propositions et de la signification des mots, Wittgenstein part de l'idée que «la signification est ce qu'explique l'explication de la signification» et «l'on pourrait l'interpréter de la façon suivante: en dehors de ce que dit l'explication de la signification, ne nous soucions en aucun sens de la signification»⁵. Ce déni de la valeur purement explicative d'une interprétation rejoint la méfiance que j'ai exprimée à propos des séquences causales prétendues de l'expérience subjective: dans l'un et l'autre cas, qu'il s'agisse du déroulement de l'expérience ou de l'explication du sens des mots, c'est à des causes extérieures au phénomène que l'on fait appel. «Ne nous soucions en aucun sens de la signification» est bien ce que l'on est tenté de dire à propos de chaque mot, ou plutôt de chaque vers d'un poème — ce qui revient à en reconnaître l'absolue liberté à l'égard de tous les aspects psychologiques, idéologiques, historiques et autres, auxquels on serait tenté de le référer. Le poème naît certes dans un réseau de contingences de cette nature, mais son pouvoir expressif en reste indépendant dans son essence propre et dans ses modes d'articulation.

Venons-en maintenant à notre troisième problème, celui de la forme. Il n'y a plus, à proprement parler, de problème de la forme dans la poésie contemporaine, ce qui ne veut pas dire que l'écriture poétique doive s'accomoder de l'informe, disons plus précé-

3. L. WITTGENSTEIN, *Grammaire philosophique*, Gallimard, p. 75.

4. *Id.*, *ibid.*, p. 77.

5. *Ibid.*

sément de l'amorphe pour rester fidèle au grec. Plus d'un prétendu ou d'un prétendant poète, nous ne le savons que trop, espère faire illusion, non pas en subissant l'amorphe en raison d'une impossibilité expressive due à l'acuité indicible de son expérience, mais en pratiquant l'écriture informe à la façon d'un système de production de texte. D'autres, assurément plus drôles, pratiquent des petits jeux verbaux. Mais rien n'est plus pénible qu'une expérience foncièrement comique et goguenarde qui passe le vêtement du sérieux. Car rien ne se veut plus sérieux et plus original que ce que l'on pourrait appeler dans le jargon reçu la construction déconstructive. Il n'y a plus, disais-je, de problème de la forme. J'entends par là que pour accéder à l'état poétique, il n'est pas indispensable de se soumettre à une contrainte métrique particulière, il n'est même plus requis de s'exprimer en vers. La justesse expressive s'accommode de toute forme d'écriture. La meilleure preuve du primat de l'expressif est le fait que l'expérience poétique la plus authentique, la plus troublante et la plus dénuée de simulation, puisse nous être transmise dans une traduction. Or, en toute rigueur de termes, la traduction est le modèle même de la simulation, très spécifiquement dans la traduction de poèmes, où il s'agit toujours, comme on sait, de créer dans une langue seconde un poème nouveau, mais cependant fidèle au poème de la langue d'origine. C'est, je crois, le plus bel exemple de transmutation de l'expérience poétique par le *sens* au prix d'une infidélité calculée au *sens littéral*. S'il en est ainsi, c'est qu'un sens différent de la sémantique courante est, au départ, commun au poème original et au poème traduit. Nous dirions en termes phénoménologiques que l'essence du premier poème a été maintenue dans le second et que la traduction — dans la mesure où elle peut être lue comme s'il s'agissait d'un texte écrit à l'origine dans la langue du traducteur — est une lecture d'essence.

La relation du texte traduit au texte original est du même ordre que la relation du poème original au langage intérieur interrompu de l'expérience subjective auquel j'ai fait allusion tout à l'heure. Ces quelques remarques sur la traduction poétique nous font entrevoir une conception de la forme poétique entièrement renouvelée qui, sans exclure aucun mode métrique ou aucune distribution strophique ou typographique, s'en trouve néanmoins largement indépendante. Elle se révèle même indépendante de la contrainte concrète du mot et de son pouvoir évocateur, ne fût-ce qu'en raison du fait que les mots du poème traduit sont tous dif-

férents, sur le plan rigoureusement formel, des mots utilisés dans le poème original. *En ce sens, le poème est mode expressif passant par la langue avant même d'être écriture.* Nous retrouvons par ce biais encore le caractère premier et fondateur du discours ininterrompu de l'expérience.

Et pourtant, l'organisation formelle du poème possède par elle-même un pouvoir générateur. En d'autres termes, la disposition même des mots est non seulement compatible avec l'urgence expressive momentanée, mais elle la provoque et la règle de telle sorte que l'on peut dire que s'établit un rapport dialectique entre l'expérience expressive et la composition expressive. On a abondamment analysé les modes de composition issus de l'abandon des règles traditionnelles de versification — qui, hâtons-nous de le dire, restent un code encore fécond aux mains de poètes d'envergure. Le grand changement qui s'est manifesté dans l'émergence de ce que Lucien-Paul Thomas a qualifié de *vers moderne*⁶, c'est la fidélité du vers à l'irrégularité typique de l'expression de l'expérience. Loin de contraindre l'expression à adopter une forme particulière, le vers dans sa liberté apparente, se soumet en réalité au mouvement et aux fluctuations de la parole intérieure. Celle-ci, nous le savons, est ininterrompue en ce sens qu'elle est un flux de conscience continu, mais elle adopte divers modes et divers *tempi* selon le thème et le moment de la composition poétique. Le vers, dans ses distributions et ses coupures, évolue de la sorte, selon des rythmes divers, de la parole intérieure vers la parole explicite, de la méditation silencieuse vers l'écriture patente.

Le caractère instantané du surgissement expressif auquel j'ai fait allusion tout à l'heure a pour effet de faire émerger sous une forme extrêmement brève et concentrée dans le discours intérieur tacite ce qui va s'exprimer sous une forme lente et durable dans le discours prononcé et dans l'écriture patente. C'est que le discours du temps de la conscience et le discours de l'acte (parlé ou écrit) procèdent à des vitesses et à des rythmes différents. De la pensée à l'acte, le mouvement vital se ralentit. Dans l'écriture, il se fixe et devient objet de méditation infinie. Or, ceci se traduit dans la facture du vers et en justifie la construction. La caractérisation ultime de l'acte poétique est, semble-t-il de construire lentement ce qui a

6. Lucien-Paul THOMAS, *Le vers moderne*, cahiers du journal des poètes, 1960.

accédé à l'existence dans la subjectivité sur le mode de la fulguration instantanée; la teneur poétique du texte correspond, dans l'écriture, au maintien définitif des surgissements et des ruptures intérieures. Disons-le de la façon la plus concise : *dans le texte poétique, quelques mots, voire un seul tiennent lieu, pour la raison qui vient d'être dite, de toute une proposition*. Le vers est définissable, dans cette perspective, non plus comme un pur ensemble métrique, mais comme l'expression la plus parcimonieuse de l'état intérieur le plus intense. Il en résulte une rythmique qui, du fait de la mise en évidence de l'essentiel, entraîne les césures et les dispositions spatiales les plus inattendues; celles-ci tendent dans la plupart des cas vers une image synthétique réunissant une multiplicité de composantes simultanées et il en va de même de l'assemblage des mots. Dans le poème qui, selon son auteur, atteint à l'effet désiré — ou plutôt *exigé* par l'urgence expressive — la proximité optimale des mots les uns par rapport aux autres et leur incompatibilité sémantique *apparente* se règlent dans la plus grande rigueur. Toutefois, si la disposition et les proximités relèvent des purs jeux verbaux évoqués plus haut, le processus est inversé et le poème n'est plus qu'une manœuvre de subversion : il est pur nonsens.

Comment, dira-t-on, face à l'étrangeté de mainte écriture poétique, départager le poème authentique du poème simulé? Je ne puis répondre que par une opinion et non, hélas, par un principe. Je crois que dans l'évolution de la poétique contemporaine, les voies de la rigueur sont souvent obscures, mais il me paraît indubitable que la rigueur formelle (au-delà de toute règle prosodique) n'a d'autre aboutissement souhaitable qu'une certaine rigueur de la pensée. *Tout poème est, je crois, l'expression lyrique d'une exigence de justesse conceptuelle*. Le thème poétique tend vers la forme comme vers l'expression accomplie d'une vérité subjective née du langage secret de l'expérience. C'est, ce qui fait dire à Hölderlin dans un poème intitulé *L'aède aveugle* :

Jadis je jouissais des verts feuillages
...
Je voyais s'ébattre autour des forêts
Toutes les ailes du ciel, quand j'étais jeune
A présent, je demeure solitaire, silencieux
Heure après heure, et ma pensée
...
Se crée à plaisir des formes
Faites de l'heur et du malheur

Une pensée pour Giraudoux

Communication de M. Georges SION
à la séance mensuelle du 19 novembre 1994

Les anniversaires diffèrent souvent dans leurs motivations. Ainsi du demi-siècle qui nous occupe cette année pour la littérature française.

Nous savons que nous avons perdu le 5 mars Max Jacob, mort à Drancy après une rafle de l'occupant: ni ses années à Saint-Benoit-sur-Loire, ni ses amis du Tout-Paris n'ont conjuré son sort. Le 31 juillet 1944, c'est Antoine de Saint-Exupéry, dont les avions et les romans avaient fait la gloire et qui disparaît en mission, nous léguant deux œuvres apparemment contradictoires et secrètement reliées: *Le Petit Prince et Citadelle*. J'ai même envie d'anticiper un peu en citant aujourd'hui Robert Desnos, qui avait eu toutes les libertés, celle d'adhérer au surréalisme puis celle d'en sortir, mais qui, déporté par les nazis, mourra à Terezin, en Bohême, le 8 juin 1945, quelques heures, hélas, avant la libération du camp.

Voici un demi-siècle encore partait un écrivain qu'entourèrent souvent les gloires, les dédains ou les préjugés, un écrivain dont la vie fut pleine de succès un peu suspects ou de réussites contestées, et dont le souvenir même reste parfois ambigu aux yeux de certains. Jean Giraudoux — c'est à lui, bien sûr, que j'ai envie de revenir — est mort à Paris le 31 janvier 1944.

Son décès a suscité des nostalgies, voire des soupçons. On a parlé de suicide, on a parlé d'assassinat. Certains affirment même que les Allemands auraient voulu supprimer un homme qui avait pratiqué l'information jusqu'à la guerre, puis l'aurait reprise au bénéfice des Alliés tout en restant en France. Rien n'étant sûr, je ne m'y attarderai pas. Je préfère penser au poignant dessin que Cocteau a fait de Giraudoux sur son lit de mort, et sous lequel il a écrit: *Et te voilà, faisant la planche sur le fleuve des morts, la tête en arrière, enfoncée jusqu'aux oreilles. Tu t'éloignes. Je te vois immobile, disparaître à toute vitesse...*

Cependant un bref regard biographique peut éclairer Giraudoux. Il naît à Bellac le 29 octobre 1882, fait ses premières études au lycée de Châteauroux, qui porte aujourd'hui son nom, puis au lycée Lakanal à Paris. A dix-huit ans, c'est l'École Normale Supérieure. Il a le goût des voyages et du changement. A vingt-trois ans, il passe une année en Allemagne, où il sera même quelque temps précepteur d'une jeune princesse. Un an plus tard, il est lecteur à Harvard !

Revenu à Paris, il prépare l'examen d'entrée au Quai d'Orsay, collabore au journal *Le Matin*, noue de premières amitiés qui s'appellent Pierre Benoît ou Bernard Grasset. Puis il réussit cet examen d'entrée aux Affaires Étrangères. Non point qu'il rêve, comme Claudel, d'une grande carrière d'ambassadeur : plutôt à la manière de Paul Morand qui est curieux, qui aime les voyages et qui espère trouver ainsi les occasions et les moyens de contenter ses désirs.

La guerre de 1914 le mobilise. Blessé une première fois sur le front français il le sera une seconde fois aux Dardanelles. Il retrouve alors la vie civile. Retourné aux Affaires Étrangères, il devient inspecteur des postes diplomatiques et consulaires. Il parcourt ainsi le monde. En 1939, le gouvernement Daladier le fait directeur de l'Information. Il le sera encore en 1940, mais quel que soit son talent, il n'a pas la voix assez forte devant le désastre et la propagande nazie.

Chassé de ses fonctions, indécis devant le régime de Vichy, décidé à rester en France non-occupée, pensant à son fils Jean-Pierre qui a rallié la marine gaulliste, il vivra deux ans retiré à Cusset, près de Vichy, souvent seul car Jean et Suzanne Giraudoux finissent par se séparer, et d'autres amours, dont une Isabelle, ne combleront pas sa vie. En 1942, il revient à Paris, s'occupe de son théâtre, s'intéresse au cinéma avec Robert Bresson. Mais Jouvet et ses interprètes habituels, dont je vais reparler, sont en Amérique. Il meurt donc très seul, le 31 janvier 1944.

Un de ses derniers livres reprenait un de ses anciens titres et le doublait de son contraire : *De pleins Pouvoirs à Sans Pouvoirs*. Il ne s'y engageait qu'à sa manière, beaucoup plus littéraire que politique. J'aime en citer tout de même une phrase qui m'avait frappé autrefois : On reconnaît le Français à ce qu'il serre toujours la main, disent les étrangers. On le reconnaissait maintenant à ce qu'il les serrait toutes, les sales y comprises.

Revenons à l'écrivain. Je pourrais, naturellement, évoquer ici ses romans, auxquels il a dû son entrée en littérature, et des person-

nages dont j'ai rêvé : Simon le pathétique, Eglantine ou Bella. Mais son théâtre, qui fut la grande surprise de Paris en 1928, est probablement et paradoxalement le point fort de sa création, là où il a su mêler le mieux une apparente désinvolture à une puissance authentique.

Le 3 mai 1928, le rideau de la Comédie des Champs-Élysées se lève sur *Siegfried*. La distribution rassemble des noms déjà connus et qui deviendront illustres : Louis Jouvet, Pierre Renoir, Michel Simon, Valentine Tessier. Ou Lucienne Bogaert, cette Bruxelloise devenue parisienne pour avoir conduit peu avant à Paris, avec Raymond Rouleau, le Théâtre du Marais et *Le Mal de la Jeunesse* de Ferdinand Bruckner.

Dans *Siegfried*, qui avait été d'abord le roman *Siegfried et le Limousin*, le public voulait retrouver la grâce élaborée, la féerie très cartésienne ou la précocité presque insolente qu'incarnait jusqu'alors le romancier. Nous mesurons aujourd'hui qu'un autre Giraudoux tentait alors de s'en dégager, mais dans les années 30, il reste souvent pour Paris la suprême coquetterie d'un art de qualité.

Dix-huit mois plus tard, voici *Amphitryon 38*, avec les mêmes interprètes. Le public se détend, prend plaisir à sourire. Alcmène dit, dans une réplique, « *Charmante soirée...* » et les spectateurs applaudissent, mais si Alcmène plaide pour la tendresse et la fidélité, c'est Lédà, la fille de Zeus, qui, dans une scène étonnante, incarne la futilité de certains grands destins et une ironique orgie d'idées générales.

Qu'on me permette de rappeler ici un souvenir personnel. Non point de Giraudoux, bien sûr, mais de celle qui avait créé ses premières pièces, Valentine Tessier. Avant Giraudoux elle avait créé des pièces de Charles Vildrac ou Steve Passeur, et aussi *Jean de la Lune* de Marcel Achard. Après Giraudoux, elle servira Colette ou Tchekhov, Eugene O'Neill ou Bernard Shaw. Les circonstances lui avaient donné des amis en Belgique. Elle était comme chez elle à Missebourg auprès de Marie Gevers. En 1962, lors d'une brillante séance d'hommage à la grande romancière, elle avait d'ailleurs voulu, malgré les conséquences d'une chute récente, rejoindre à Bruxelles Charles Vildrac et Françoise Mallet-Joris pour dire des pages de *Vie et mort d'un étang*.

Elle avait d'autres amis dans le théâtre belge, notamment Claude Etienne qui avait créé le Rideau de Bruxelles et en avait fait une des scènes les plus vivantes de toute la langue française. Claude

avait d'ailleurs fait à Giraudoux une place majeure dans ses programmes des années 1950-1960. Valentine Tessier savait tout cela. Elle lui avait même dit qu'elle aimerait jouer chez lui. En 1952, il rêvait d'inscrire à son répertoire *La Folle de Chaillot*, l'étonnante œuvre posthume de Giraudoux, révélée en 1945 par Marguerite Moreno. Il avait proposé le rôle à Valentine. Elle lui avait dit en souriant: «Non, Claude, merci. C'est encore un peu tôt». Elle n'avait que soixante ans...

Mais les amitiés n'ont pas changé pour autant. J'ai retrouvé plusieurs fois la grande artiste. Nous parlions de Giraudoux. Un jour, je l'interrogeais sur ses souvenirs, sur ce que Giraudoux voulait être, sur sa manière de parler de ses textes, voire de les écrire. Alors, elle me raconta une chose que je n'ai jamais oubliée. La voici.

«Après Siegfried, nous répétions Amphitryon 38. Vous savez que c'est un jeu subtil des apparences et des déguisements. Nous sentions confusément une faiblesse dans le deuxième acte. Soudain Jovet arrête le travail et dit qu'à cet endroit, le milieu du deuxième acte, il faudrait une scène surprenante qui donne une autre vie à l'action. Giraudoux réfléchit un instant, nous propose d'aller prendre un café. Nous sommes partis, le laissant à lui-même. Quand nous sommes revenus, il tenait entre ses doigts quelques feuillets écrits au crayon sans une rature. C'était la scène d'Alcmène et de Léda. Le sommet de la pièce...»

*
* *

Peut-être, à ce moment, Giraudoux ne savait-il pas que les changements du monde allaient changer, sinon sa pensée profonde, la tonalité de son dialogue avec le monde. Lui, l'auteur de jeux étincelants, le voici face aux menaces générales. Face à la tragédie. Certes, il emprunte à la tragédie grecque des thèmes et de grandes figures, mais il recrée par lui-même les mécanismes qui en sont la nature même et dont on peut dire qu'ils supposent toujours un spectateur informé du sort des personnages quand ceux-ci l'ignorent encore.

Aucun spectateur de Sophocle ou d'Euripide, en effet, n'ignorait qu'Oedipe avait tué son père ou que les Troyennes devaient

perdre la guerre. Aucun spectateur de Shakespeare n'oubliait que les sorcières avaient tout annoncé sur Macbeth, ni même que ses adversaires allaient couper des branches pour camoufler leur attaque afin que Macbeth, stupéfait, croie voir avancer la forêt de Dunsinane. Le cinéma lui-même n'a pas ignoré le mécanisme. Dans un grand classique comme *La Chevauchée fantastique*, John Ford nous montre les Indiens massés pour attaquer la diligence quand les passagers de celle-ci ne s'en doutent même pas...

La guerre de Troie n'aura pas lieu, créée en 1935, entre résolument, elle aussi, dans cet univers prédéterminé qu'est la tragédie. Non point tant parce que les spectateurs sont supposés savoir que la guerre a eu lieu — ne faisons pas une confiance aveugle aux connaissances du public moderne —, mais parce qu'après un titre qui pourrait tromper, l'auteur nous avertit avant ses personnages.

Au lever du rideau, la première parole d'Andromaque est le titre même de la pièce. Elle exprime un élan de confiance ou une volonté d'espérance. L'action nous dira longtemps qu'Hector veut la paix, qu'il est prêt à rendre Hélène aux Grecs qui vont venir la réclamer. Même Cassandre, oracle des catastrophes, hésite. Alors, qui va nous avertir ?

Pour être la voix du destin, Giraudoux a choisi l'interprète la plus inattendue la plus légère aussi, qui donne à la fatalité son visage le plus futile et le plus éloquent : Hélène, dont l'enlèvement est la cause de tout. Hector lui demande d'accepter son retour en Grèce. Elle ne refuse pas. Simplement, elle explique qu'elle voit calmement ou qu'elle devine, dans toutes leurs couleurs, certains êtres, certaines situations, mais rien de plusieurs autres et que seul arrive ce qu'elle prévoit quand son regard paraît se perdre. Elle ne voit pas son paisible départ de Troie...

Alors Hector l'interroge sur la guerre qu'il espère éviter. Écoutons quelques répliques. Hélène y parle toujours avec une sorte d'insouciance légèreté qui nous fait mal.

- *Vous la voyez la bataille ?*
- *Oui.*
- *Et la ville s'effondre ou brûle, n'est-ce pas ?*
- *Oui, c'est rouge vif.*
- *Et Pâris ? Vous voyez le corps de Pâris trainé derrière un char ?*
- *Ah ! vous croyez que c'est Pâris ?*

Et comme Andromaque vient d'annoncer à Hector qu'elle attend un enfant de lui, il continue, demande à Hélène si elle voit le couple Hector-Andromaque et leur enfant. Elle se dérobe. Il comprend, il continue.

— *Et le groupe Andromaque pleurant sur le corps d'Hector il luit ?*

Elle élude encore. Il insiste :

— *Il y a un fils entre la mère qui pleure et le père étendu ?*

— *Oui... Il joue avec les cheveux emmêlés du père... Il est charmant.*

Toute la pièce est emplie d'efforts pour la paix, mais on nous a dit d'entrée de jeu que ces efforts resteraient vains. Les entretiens, les négociations se déroulent, et le diplomate Giraudoux connaissait bien tout cela. Dans l'entretien final où Hector et Ulysse sont presque d'accord, l'écrivain a même un certain sourire. Ulysse dit à Hector.

— *A la veille de toute guerre, il est courant que deux chefs des peuples en conflit se rencontrent seuls dans quelque innocent village autour d'un lac.*

C'était, pensons-y, en 1935.

A propos de cette grande pièce, j'aime rappeler sa représentation au cours d'Europalia-France, à Bruxelles, en 1973. Avec la révélation, notamment d'une très jeune comédienne, inoubliable Hélène : Annie Duperey. Jean Mercure avait assuré la mise en scène du spectacle qui fut le plus éclatant succès de ce festival français.

Pourtant, nous avons failli ne pas l'avoir. Les organisateurs parisiens avaient hésité, pensant que Giraudoux était dépassé. Les snobismes intellectuels sont de tous les temps. Il reste que ce succès a été fécond. Jean Mercure m'a raconté plus tard qu'à cause de ce succès, le spectacle avait pu entamer ensuite une grande tournée aux Etats-Unis.

Un autre souvenir, plus cocasse, pour moi, éclaire la pièce. Dans les années d'après Mai 68, je rencontre des jeunes qui étudiaient l'art dramatique dans une de nos grandes écoles, l'Institut des Arts de Diffusion. L'un d'eux me dit avec fierté : « Nous venons de faire trois semaines d'expression corporelle, c'est formidable ! » Un autre

me dit, avec une expression de condamné aux travaux forcés : « Mais maintenant, on va commencer du travail de texte ! Et en plus, avec *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, du Giraudoux ! ».

Je n'avais rien dit. Quinze jours plus tard, une réunion me ramène à l'Institut. Je croise le groupe, qui paraît plein d'entrain. Je dis à l'un d'eux : « Et Giraudoux, pas trop déprimant ? » Il répond, avec élan : « Mais c'est formidable ! Ça nous concerne tout le temps ! ». Nous sommes loin, décidément, de ce que Colette, lors de la création, appelait dans un article de critique théâtrale, « une délicate débauche ».

*
* * *

Mais Giraudoux allait continuer. Toujours à l'Athénée, dix-huit mois plus tard, Louis Jovet révélait *Électre*. Ici encore, nous retrouvons la tragédie antique, ici encore l'écrivain joue des personnages pour refaire cette tragédie par des moyens bien à lui. Au long de l'action, voici un être étonnant qui s'appelle simplement le Mendiant. Il paraît d'abord sans importance, mais il est là, à sa façon, l'oracle et le chœur d'autrefois, et aussi le messager, un messager qui raconte ou même qui annonce ce qu'il ne voit pas.

Bien sûr, Égisthe et Clytemnestre sont là, complices du crime d'autrefois. Mais si elle explique qu'elle haïssait Agamemnon, lui a changé. Il respecte Électre, il voudrait sauver Thèbes de la malédiction qui la frappe. Il court au combat pour défendre la ville, il voudrait fuir Clytemnestre, mais celle-ci s'accroche à lui, tandis qu'Oreste veut les abattre tous les deux pour venger son père.

Souvent, c'est le Mendiant qui nous informe. Il ne voit pas plus que nous, mais il sait. Il nous dit qu'Égisthe est parti pour se battre seul, mais que Clytemnestre l'a rejoint. Oreste arrive, frappe sa mère. Je cite quelques phrase du Mendiant qui parle d'Égisthe :

— *Alors il luttait. Du seul bras gauche sans armes, une reine morte au bras droit avec colliers et pendentifs, désespéré de mourir en criminel quand tout lui était devenu pur et sacré...*

Et plus loin :

— *Alors il ne résista plus, il secouait seulement son bras droit, et l'on sentait que s'il voulait maintenant se débarrasser de la reine, ce n'était plus pour combattre seul, mais pour mourir seul, pour être couché dans la mort loin de Clytemnestre. Et il n'y est pas parvenu. Et il y a*

pour l'éternité un couple Clymnestre-Égisthe. Mais il est mort en criant un nom que je ne dirai pas. (Voix d'Égisthe: «Électre...»). J'ai raconté trop vite. Il me rattrape...

Il est tentant, si l'on veut, de chercher plus loin. En 1935 et 1937, avec ses deux tragédies grecques, Giraudoux annonce, à son insu, un certain avenir littéraire et théâtral. Son *Electre* précède de cinq ans l'*Antigone* d'Anouilh, et elle est déjà celle qui dit non et qui s'enferme dans ses refus.

D'ailleurs, on avait pu voir déjà un autre signe imprévu. Dans la pièce de Giraudoux, dès l'entrée d'Oreste, apparaissent des fillettes mystérieuses, les Euménides, inconnues, aiguës, fourrières du malheur. Je cite une réplique :

« On ne sait qui elles sont... Elles circulent depuis deux jours dans la ville... On dirait des mouches... » Ce n'est pas la seule coïncidence avec *Les Mouches* de Sartre, une pièce sur le même sujet de base. Giraudoux faisait dire, à propos d'Electre: *« Quel jour à quelle heure se déclare-t-elle? Quel jour devient-elle Electre? »* Nous ne sommes donc pas très loin, six ans plus tôt, de l'acte sartrien par quoi un être passe de l'existence à l'essence et devient ce qu'il est...

Bien entendu, ceci ne diminue en rien l'originalité créatrice d'Anouilh ou de Sartre, chez qui de telles situations traduisent des convictions ou des obsessions profondes, mais il est simplement curieux d'observer le jeu des mythes ou des idées pendant certaines périodes.

Même notre Marguerite Yourcenar en serait plus tard un autre exemple. En 1954, on crée d'elle à Paris sa pièce *Electre ou la chute des masques*. Elle a désavoué le spectacle pour des raisons scéniques, mais le texte demeure. Cette fois, quand Oreste a tué Clytemnestre, il veut abattre Egisthe, bien sûr. Mais celui-ci lui raconte que ses amours avec la reine étaient très anciennes et que le jeune vengeur, en réalité, va tuer son véritable père. Oreste hésite, ébranlé: le vengeur sera-t-il au contraire un parricide? Puis il reprend son glaive et se jette sur Egisthe en disant: *« Je choisis d'être le frère d'Électre! »* Je ne dirai pas que Marguerite Yourcenar ait été sartrienne, mais le rapprochement avec l'acte créateur méritait d'être cité.

De *Siegfried* à *Électre*, le théâtre avait créé un lien profond entre Jean Giraudoux et Louis Jouvet. La guerre venue, le grand comédien cherche à sortir d'une France abattue et d'un Paris occupé. Une grande tournée théâtrale en Amérique du Sud lui en donnera l'occasion. La distance n'altère pas le lien. Au contraire, le répertoire, là-bas, sera giralducien. L'écrivain suit ses amis en pensée, non sans nostalgie. Les communications, alors, sont difficiles, voire impossibles.

Pendant, Giraudoux a noté cette chance de février 1942 : on lui a demandé une conférence à Genève. Ce bref voyage lui rend un moment des bonheurs perdus : liberté, lumières, abondance. Il lui permet aussi de joindre Jouvet par téléphone à Rio. Il apprend ainsi que la tournée est un succès. Il apprend en même temps — il le note — que Stefan Zweig vient de se suicider au Brésil. Il saisit aussi l'occasion pour envoyer à Louis Jouvet, de Genève une pièce inédite qu'il appelle *L'Apollon de Bellac* et qui sera, sous un titre un peu modifié, *L'Apollon de Marsac*, créée en juin à Rio.

*
* * *

Il n'est évidemment pas question d'analyser ici la bonne douzaine de pièces où Giraudoux nous a menés de l'antiquité au sous-sol de Paris, ou de l'intemporelle Ondine aux paysages de son Limousin natal. Qu'on me permette de citer au moins au passage ce divertissement qu'il a intitulé lui-même *Intermezzo*. Dans un village qui pourrait être Bellac, Isabelle se trouve en face d'un Spectre bienveillant, avec autour d'elle des personnages délectables : un Droguiste qui consent à ce qu'il ne comprend pas, un Inspecteur pour qui un spectre est une insulte à sa laïcité, un Contrôleur qui a tant de cœur qu'il poétise même l'administration. Le Spectre s'effacera quand le naturel sera digne de le vaincre.

Une ultime escale, si vous voulez bien. Un bref arrêt au XVIII^e siècle sur une île lointaine, Tahiti où Giraudoux imagine, en un acte, un *Supplément au voyage de Cook*, que Jouvet avait mis en scène à la Comédie-Française en 1938. Tout, ici, est fantaisie cocasse. La rencontre entre les Tahitiens et l'équipage britannique est drôle, mais pleine aussi, dans sa légèreté même, d'une ironie aiguë. Dans un de ses premiers romans *Suzanne et le Pacifique*, Giraudoux avait montré une sorte de jeune Robinsonne qui n'essaya pas de reconstruire au loin la vie active comme le faisait le

vertueux héros de Daniel de Foë. Ici, il va plus loin dans la satire. Les insulaires ne veulent pas travailler : leur terre leur donne tout. Ils veulent faire l'amour partout, puisque c'est leur nature. Ils ont la redoutable logique de leur ingénuité.

Voici un couple britannique d'âge mûr, Mr et Mrs Banks, qui a toutes les idées reçues. En face, Outourou, l'Adonis malicieux de l'île. Il vante l'insouciance et l'inaction. Mr Banks lui dit alors :

« Outourou, il est un spectacle émouvant qui s'impose dans ma mémoire à la vue de vos corps oisifs (...) C'est la sortie de la mine de nos mineurs (...) Ils ne connaissent pas le soleil. Il pleut toujours quand ils sortent (...) Ils marchent, hébétés, butant contre le brouillard même, la lèvre amère (...) Ils ignorent qu'ils ont de la chance, que le charbon anglais est d'une qualité hors pair (...) Ils semblent atteints de nausées. Mais ils personnifient le travail à tel point que tous ceux qui croisent leur cortège, les armateurs et les banquiers, les poètes et les pastellistes, se dirigent plus allègres vers les grands feux de la houille clairs et purs qui rendent dans chaque club un hommage au minerai et à la sueur anglaise, et y consomment leur roasbeef arrosé de porto d'un cœur plus éclatant d'orgueil. Voilà ce que c'est que le travail, Outourou, c'est magnifique ! »

Tout n'est pas égal chez Giraudoux, mais le meilleur est admirable. C'est à cela que j'aimais penser aujourd'hui, et au destin parfois cruel qui a frappé l'écrivain. Quelques mois avant sa mort, il écrivait à Isabelle. *« J'ai parfois l'impression d'être refoulé par la porte de l'avenir. Ma carte n'est pas en règle, ou mon âge... »*

Il ne savait pas qu'on créerait ses nouvelles pièces, que certaines deviendraient des classiques et qu'on le jouerait à Rome ou à New York. L'avenir ne l'a pas refoulé.

Le jardinier, la marguerite et le pissenlit

**Communication de M. Jacques CRICKILLON
à la séance mensuelle du 10 décembre 1994**

L'homme sortit de sa maison. Il regarda autour de lui et ne reconnut rien. Il se retourna. Sa maison. Il la reconnut. Quelque chose manquait cependant. Ce qui est autour de moi doit être moi, songea l'homme, sinon comment pourrais-je regarder ma maison autrement qu'en demeure étrangère. Je ne suis pas un invité, dit l'homme, je suis le créateur et donc le propriétaire. Et il rentra chez lui en se disant que quelque chose, décidément, n'allait pas.

L'homme sortit de sa maison. A perte de vue, des prairies, des vallons, des rivières, des bois, des montagnes, la mer, le tout ou au choix. Les herbes poussaient jusqu'entre les dalles de la terrasse, et la terre, qui était boue, il avait beaucoup plu en ce temps-là, montait à l'assaut de la maison, déjà le sol des chambres crissait sous les pas. Le monde! dit l'homme. Quelle horreur! dit l'homme. Et il rentra précipitamment en verrouillant la porte derrière lui.

L'homme se pencha à la fenêtre de l'étage. Cette vue plongeante le plongea dans un abîme de certitude qui s'appelait «ma mort». La terre, qui devenait sous ses yeux sa boue, lui monta dans la gorge. Seul un regard à la ligne d'horizon le sauva. Il faut agir, se dit-il. «Agir» répétait-il pendant sa nuit blanche, et au plus profond du sommeil, «agir». La lassitude s'empara de lui. Il avait tant agi, déjà. Au flux des nuées, il avait opposé cette maison. Alors qu'autour de lui et en lui tout bougeait, se faisait et se défaisait, il avait fait ça, qui ne bougeait pas, que rien jamais, croyait-il, ne viendrait défaire. Et ce n'était pas suffisant. Quand donc pourrai-je m'arrêter? Quand donc pourrai-je m'asseoir sous le ciel et demeurer cependant que rien ne demeure?

L'homme sortit de sa maison. Il manqua plusieurs fois s'étaler dans la boue à cause de l'imposante brassée de pieux qu'il transportait. Il marcha cent pas tout droit, s'arrêta, planta un pieu. Quart de tour à gauche. Cent pas. Un pieu. Et ainsi. Revenu au pieu de départ, il y noua le bout d'une corde qu'il tendit de pieu en pieu jusqu'au premier nœud. Il avait délimité son jardin. Il lui restait à le faire. Mon jardin doit être à mon image. Mon jardin doit ressembler au monde. Ainsi le monde sera-t-il à mon image, en moins bien. Il se mit à bêcher, ratisser, planifier, emmurer, bétonner, semer, planter. Les saisons passaient. Il retouchait, modifiait, recommençait tout. Quelque chose n'allait pas. Chaque fois que son regard se portait sur l'au-delà de la clôture, puis sur le jardin, le vertige le prenait. Il pensa à un haut mur de brique, se mit à l'élever, rasa son ouvrage. Alors il planta une enceinte de thuyas et attendit que ça pousse. Huit ans plus tard, du seuil de la maison on ne voyait plus le monde. Maintenant ! Et il bêcha, ratisa, emmura, bétonna, sema, planta.

Au printemps suivant, qui fut fort beau, l'homme s'assit dans son jardin et s'y endormit.

Désormais, l'homme fréquenta souvent le jardin. Il disait, avec orgueil, avec soulagement, « mon jardin ». Il prit l'habitude d'en faire le tour à la nuit tombée. Enfant, et même plus tard, il avait eu peur du noir, de tout ce qui pouvait se cacher dans le noir. Mais dans le noir de son jardin, rien ne pouvait se cacher, puisque tout venait de lui. Bonne clôture, bonne clôture. Et faisant à pas lents le tour du propriétaire, il identifiait sans les voir les arbustes et les fleurs et jusqu'au bouquet de thym caché sous le buisson d'aucuba. Il aima le soir, la nuit, le monde, et tout ce que du monde il ne connaissait pas. Un grande bienveillance lui vint pour tout ce qui vivait, peinait, naissait, mourait de l'autre côté de la clôture. Au seul mot de « jardin », « mon jardin », il souriait. C'est alors que vint le pissenlit.

Un bout de temps qu'il était là, le pissenlit. En plein milieu de la pelouse, mais aussi dans les parterres, et autour des massifs de marguerites. Maintenant, le pissenlit fleurissait. C'est vers midi que l'homme tomba en arrêt devant cette fleur jaune auréolée de feuilles comme des lances barbelées. L'homme leva les yeux vers les petites marguerites jaunes sagement rangées au bord de la margelle du puits artificiel. Se posa-t-il la question de la famille ? Celle de la beauté ? L'homme se mit à arracher le pissenlit. Pas facile. Ça

tenait ferme, ces saletés-là. A quatre pattes, à coups de serpette, l'homme traqua le pissenlit jusqu'au soir.

C'était un soir de chaleur dormante. Vers la véranda montait une odeur de ventre de chat, une douceur fauve de ventre de chat angora. Assis dans son rocking-chair, l'homme regardait l'ombre glisser au ras de terre comme une inondation. Sa chemise était trempée de sueur. Il en éprouva une sorte de bonheur âpre. Cette sueur, c'était sa justice, c'était sa justesse, c'était son existence. Il avait résolu la question du pissenlit. Je suis le jardinier de mon jardin, se dit-il.

C'était le soir pluvieux d'une journée bruineuse. Ou le contraire. Du jardin gris, du jardin morne, montaient des moustiques et du rhume de cerveau. Assis par terre sous la véranda, l'homme tenait devant lui ses mains pleines de boue. Et ses vêtements étaient raides d'une argile gluante, et de l'ombre montait l'odeur fade de la boue. Il fallait régler la question du pissenlit et il l'avait fait. Je suis le jardinier de mon jardin, se dit-il.

Désormais le jardin lui fut une gloire et un sacerdoce, une identité et le sacrifice de sa vie. Au seul mot de «jardin», dès que, occupé à tout autre chose, il pensait «jardin», une force obscure le précipitait à quatre pattes entre les bonnes et les mauvaises herbes. Il parlait de plus en plus, à l'étonnement de ses proches, d'obligation, de priorité, de devoir. «Quiconque a un jardin se doit d'être le jardinier de son jardin» déclarait-il. Et, à l'évidence, un jardinier n'en avait jamais fini de jardiner.

C'est que sa chasse au pissenlit lui avait révélé la présence d'autres éléments douteux, qui se révéleraient très vite franchement douteux, détestables, à éliminer. Bref, la mauvaise herbe, dont le pissenlit avait été le révélateur, pullulait et ne désarmait pas. A peine un coin du jardin se trouvait-il désherbé qu'il fallait de toute urgence plonger à l'autre bord pour faire face à une nouvelle invasion. Vertigineux. Un voisin en visite lui confia qu'à bout de patience il méditait de bétonner entièrement son jardin. Au moins, comme ça... Stupide! pensa notre jardinier. Aberrant! Un jardin en béton n'est plus un jardin. Il me faut un jardin! Qu'est-ce que je deviendrais sans mon jardin? Sombre idiot, va!

Le jardinier travaillait, travaillait, il disait «s'occuper», «se distraire», il disait «ma passion». Et à force de travail et de vigilance, le jardin lui parut enfin presque parfait, en tout cas acceptable et même satisfaisant. Le jardinier de son jardin, qui avait maintenant atteint l'âge où l'on se félicite de ses approximations,

put désormais, pendant les années-minutes qui lui restaient de règne, se balancer chaque jour quelques heures dans son rocking-chair sous la véranda lisérée de glycine, les yeux mi-clos, songeant non plus de fleurs à naître mais de celles épanouies que son consentement retenait, lui semblait-il, de disparaître.

Trois heures que je gravis sous le soleil le sentier muletier qui mène au refuge des Aiguilles Rouges. Un ultime palier et le drapeau du refuge s'apercevra dans une trouée de roche. Demain, les glaciers. La chaleur m'accable. Dans cette cuvette serpentent des filets d'eau transparente. Une horde de bouquetins sommeille au pied des grandes tables de pierre. Ma présence leur fait à peine agiter les oreilles. Une pause? Pourquoi pas! Parmi les fleurs. Fleurs partout, de toutes espèces, débordant de l'herbe et des pierres mêmes. Voici du cirse acaule, de la civette, des lis de Saint-Bruno à foison comme s'il en avait neigé. Voici un archis de sureau, avec sa grosse grappe de pétales cramoisis, et des touffes d'asters, camaïeux au cœur d'ambre, un séneçon qui rampe sous son unique fleur safran.

Et le bonhomme m'est apparu, à quatre pattes dans sa propre clôture, arrachant, arrachant encore.

Voici du chardon, des colchiques, pêle-mêle avec la fragile campanule d'un bleu de nuit rêvée, et de l'ortie, de la ciguë, avec de grandes gentianes pulpeuses et des rosages et des arméries. Voici dans un creux de pierre la soldanelle au calice baissé. Voici, née de la pierre, et on la croirait magique cette pierre, la blanche androsace comme des étoiles sur un ciel de lichen vert. Voici un jardin. A droite, un tapis de primevères dorées, à gauche un parterre d'armoise, là des marguerites des Alpes, là un pissenlit.

Jardin de la montagne, nul n'est ton jardinier.

Qui suis-je, passant de la montagne, fou des cimes qui ne saura jamais voler?

Poète. Pour ça que je m'arrête, me penche, éprouve à la fois ferveur et désolation? Cette fleur m'appelle. Ne m'appelle pas. Un poème dira la cohérence de l'antithèse. Seul, le poème. Mais, de fleur, en voici une autre et une autre. J'ai donc abondance et obligation de poèmes à écrire. Mais là-bas, au pays plat, j'ai aussi un jardin, une véranda, un rocking-chair. Ça m'a fait songer.

Pourquoi le jardinier arrache-t-il le pissenlit et pas la marguerite?

Et d'abord faut-il un jardinier pour qu'il y ait jardin?

Wittgenstein, sauve-moi! Rimbaud s'en fout, Baudelaire aussi... Ne compte jamais que sur ta solitude, disait le vieux légionnaire.

La nuit est venue. Un thé brûlant au seuil du refuge. Le glacier étincelle sous la lune. Du bar viennent des éclats de rire. Suis-je un jardinier? Je ne veux pas. Je suis un poète. Un poète n'arrache pas les pissenlits. J'ai perdu le compte des pissenlits arrachés, de toutes les herbes mauvaises que j'ai brûlées.

Rien, ni l'absence de l'aigle, ni la pérennité des cimes, ne donnera réponse. Mais les questions! Avant d'espérer réponse, ne faut-il pas trouver les bonnes questions? celles qui, peut-être, mériteront réponse.

Pourquoi le jardin?

Pourquoi ne pas laisser les alentours du château de Versailles ou d'un pavillon de banlieue à l'état de nature?

Se protéger? Craindrait-on que la végétation ne monte à l'assaut de l'édifice, le pénètre et le broie? Ou tout au moins qu'elle n'y impose sa boue et sa poussière, ses herbes, ses débris, ses bestioles? Le jardin est un glacis, une surface défensive contre la nature. Il met la demeure à l'écart de la différence, perçue comme un danger. Mais cette aire de défense ne saurait être toute de production humaine; le dallage, le bétonnage, ne font que reporter le problème. Le jardin apprivoise la nature, l'accueille en l'humanisant.

Se protéger, certes! Mais aussi posséder. La virginité du monde est effrayante, est vertigineuse. La présence hors de moi d'une simple fleur des champs me confronte au mystère, à mes ténèbres, m'oblige à reconnaître mon ignorance de moi-même. Si je ne sais si cette fleur pense, comment garder l'assurance de ma propre pensée? Et si vraiment je suis seul à penser, je suis seul.

L'aménagement des sentiers ne fait pas que faciliter le passage du promeneur, il le rassure. Quitter le sentier, c'est entrer dans l'inconnu, dans l'étranger, dans le royaume de notre peur.

Jardin: nature, humaine. Imposition de la forme et de la couleur. Tableau. Tableau miroir. Au totalitarisme fermé du siècle classique succède l'ouverture despotique du jardin à l'anglaise. Au rang des tulipes de ma voisine, qui est Hollandaise, se joute l'apparente anarchie de mon jardinet de poète. Le jardinier se lit dans son jardin, avec la même auto-satisfaction que celle qu'éprouvent la masse des lecteurs à reconnaître dans le roman standard l'image qu'ils se font d'eux-mêmes. Un jardin est une écriture. Un portrait,

un aveu, une autobiographie, un hymne ou une déploration, et toujours une mise en abîme.

Jardin d'âme. « Votre âme est un paysage choisi ». Qui a choisi ? Est-ce vraiment moi qui choisis de choisir ? Le jardin de montagne que j'ai vu en gravissant le sentier muletier, cette cuvette de fleurs, d'eau, de pierre, de lumière, que j'ai nommée jardin, qui donc l'aurait agencée ? Car il faut un jardinier. Sans cela, il me faudrait m'écrier « jardin » face à tout spectacle naturel et même à considérer la venelle entre deux bâtisses citadines. « Jardin » voulait dire mon admiration, voulait dire reconnaissance. D'autres sans doute passent qui ne s'extasient pas. Obscure identification. Qui a mis ce jardin de montagne dans ma tête ? Sinon moi. Mais « moi » n'est rien, rien dont je puisse revendiquer la responsabilité, parce que je ne suis pas mon père et que donc je ne suis pas libre. Et sachant que je ne suis pas à moi-même mon propre père, je ne puis pas pour autant me définir par ce que je ne suis pas, puisque la chaîne des négations ne me conduira qu'au constat d'une inexistence.

J'ai reconnu comme jardin ce cirque de montagne. C'est dire que j'y ai vu une image de moi, une image qui me satisfait. S'identifier, ce serait vivre avec soi-même, en soi-même, s'incarner. Comment incarner ce qui vous est mystère ? En se le représentant sans cesse ? Mais cette représentation, si elle demeure extérieure, reste inopérante. Il faut entrer dans son propre jardin avant de composer son jardin.

Chez le poète, la mythologie de son monde précède la découverte du monde.

Cependant, il y a des familles de jardins. A y réfléchir, tous les jardins se ressemblent. Puisqu'on les identifie sans hésitation comme jardins. Le jardin à l'abandon donne le principe premier du jardin : la clôture. Enlevons la clôture : disparition de l'idée de jardin. Avoir un jardin, c'est d'abord s'adjuger une partie du monde. Pour en faire un monde.

La clôture : frontière élue d'un pouvoir.

Le jardin exemplaire, quel que soit son style, donne les autres principes du jardin : l'ordre et la sélection.

Le libertaire semblera opérer d'abord la sélection pour ensuite lui imposer un ordre. Mais que la grille soit première ou surajoutée, elle est grille, à quoi s'identifie le jardin. Robespierre a-t-il su que sa démarche de jardinier ne différerait qu'en apparence de celle d'un Bourbon ? L'exigence de belles fleurs ou de bons citoyens implique une sélection d'où se dégagent les lignes d'un ordre, qui

sont limites, interdictions, devoirs. La marguerite, oui! Le pissenlit, non! Mais la marguerite seulement de ce côté de la bordure, les pétunias de ce côté-là. Et le pissenlit, nulle part! La marguerite qui s'en irait pousser au-delà de la bordure ne subirait-elle pas le même sort que le pissenlit? Et dès lors, hors de la limite prescrite, belle fleur devenue mauvaise herbe.

« Attention! » m'a-t-on souvent chuchoté quand j'étais dans mes enfances, « ne va pas dire un mot de travers! » Et plus tard, combien de mots de travers, qui m'auront coûté cher!

Mot de travers. Mauvaise herbe. Pourquoi le pissenlit?

Entre ces deux fleurs jaunes, pissenlit et marguerite jaune, quelle différence, qui justifierait l'exclusion de l'une?

La beauté? Dira-t-on qu'il existe de belles fleurs et des fleurs laides? Toute fleur n'est-elle pas en soi une beauté? Ou plutôt hors d'elle, dans le champ conceptuel humain. Car la fleur est fleur, et c'est tout. Pour s'orner la chevelure, la femme-plateau ne choisirait-elle pas le pissenlit?

Et si l'on intervertissait les noms? Arracherait-on encore le pissenlit s'il s'appelait marguerite? Se ferait-il, un peu, beaucoup, à la folie, effeuiller? Il paraît peu probable — quoique la mécanique quantique nous apprenne que la probabilité zéro n'existe pas — qu'un changement de nom modifie la structure, la nature même de la fleur. Dès lors, à la vue d'un pissenlit nommé marguerite, vite la serpette! Cela semble évident dans le cadre de notre représentation du réel. Mais hors du cadre? Certes la structure, la nature de la fleur demeure. Comment est-elle perçue?

Notre jardinier avait un fils, à qui il voulut transmettre son art. « Le pissenlit est une mauvaise herbe, il faut l'éliminer », lui dit-il. Ils allèrent au jardin. Bien vieux, notre jardinier, la vue bien basse. « Voici du pissenlit », dit-il. C'est avec courage et conviction que le fils se mit à arracher des marguerites. Cependant qu'un petit bonhomme vert qui passait par là vira au bleu d'admiration devant une fleur jaune accroupie contre terre parmi ses feuilles lancéolées, fleur qu'il appela aussitôt « morceau de soleil ».

Mauvaise herbe: herbe libre. La marguerite est choisie, est invitée. Le pissenlit s'amène, de n'importe où, et s'impose, n'importe où, n'importe comment. Il n'est pas nécessaire de le semer pour le voir se reproduire avec une allègre anarchie. Libre, le pissenlit, et robuste avec ça! Les bonnes herbes viennent de la main de l'homme, les mauvaises descendent du ciel. Mort aux anges!

Le jardinier décide de ce qui poussera dans son jardin. Il n'admet pas ce qui échappe à sa volonté, à son contrôle. Il ne le peut. Car pissenlit, liseron, chardon auraient tôt fait d'étouffer marguerite et bégonia.

Mais le choix? Ce qui est fragile. Fragile parce que né en partie ou en tout de l'homme. Nature artificielle. Tulipe noire, rose bleue. Ce qui se laisse acclimater, façonner. Ce qui donne une image de la nature sans plus y appartenir. Dahlia oublié, mort de froid. Comme un vagabond dans la neige.

Fragile mais perpétuel. Fragile mais éternel. Disparus, les dinosaures? La fleur humaine demeurera. Empire de l'artifice. Homme: animal qui a horreur de la nature.

La clôture, indispensable, a moins pour fonction d'empêcher d'éventuelles intrusions que de désigner une parcelle de nature contre-nature. La clôture est le jardin, comme la Loi fonde l'Etat, le Dogme la Religion, comme c'est le devoir qui fonde le droit. Le jardinier arrache les mauvaises herbes, Robespierre les décapite. Le jardin d'enfants même pourrait-il tolérer les «mauvaises têtes»? Le jardin de la démocratie ne saurait accueillir que des fleurs démocrates. Liberté? Certes! Dans les limites du jardin, dans les limites prescrites par les autres libertés, dans les limites du principe organisateur qui a décidé de ce jardin de liberté, c'est-à-dire d'obligation de respect des libertés.

On ne fait pas, on fait. On ne dit pas, on dit. On ne pense pas, on pense. Aucun jardin qui ne soit totalitaire. Aucun qui puisse ne pas l'être et demeurer jardin.

Totalitaires, tout acte, toute parole, et donc aussi le poème, ce poème que l'on voudrait espace de liberté, qui ne saurait se fonder «poème» que par l'ouverture, c'est dire, paradoxalement, comme totalitarisme de liberté.

Cependant:

Tout discours délimite un espace de tolérance. Un discours académique ne saurait accueillir des mots orduriers qu'entre doubles ou quadruples guillemets, et encore pas tous! Le poème d'Omar Khahyam, de Reverdy ou de Saint-John Perse, ou de Catulle ou de Ronsard (Ça l'interpelle, les fleurs!) est un jardin de mots. D'un poète à l'autre, les mots se déplacent. Peu. Les mots sont, sinon choisis, élus d'instinct. Ces mots excluent les autres mots. Le style, c'est peut-être d'abord un refus. Comme ce qu'on appelle «ma vie»: fait de refus.

Le poète a son territoire. Ce n'est pas une propriété — puisque tous peuvent y pénétrer. Tous? Encore faut-il détenir les clefs, de culture, d'intelligence, de sensibilité, la clé de la clôture! —, c'est un territoire de chasse, d'amour, de méditation, une terre de vie. Ce territoire, le poète l'a-t-il choisi ou lui a-t-il été désigné? Où qu'il aille, le poète est en son territoire. Cela ne signifie pas qu'il ne peut en changer, cela signifie qu'il y verra toujours le même ciel. Parce que tel est son langage, son seul empire, qu'il porte en lui les limites de ce qui peut être nommé, de ce qui peut être pensé et outre-pensé. Comme l'outre-pensée n'a d'autres limites que celle du langage qui la trahit, c'est là qu'est l'infini du poète, c'est dans le silence qu'est son espoir d'éternité.

Le poète est un jardinier. Cependant, il ne saurait rien posséder puisqu'il est tout entier possédé. Chaque poème ouvre le jardin du poète. Mais seulement à ce qui vient d'en haut. Graine, pollen, nourriture de l'air.

Jardins suspendus de Babylone, vous avez fait rêver mon enfance. Pourtant, je ne vous ai jamais imaginés. Nulle vision. Et je demeure incapable de mentalement vous représenter. Rêver de vous était pure abstraction. Jardins de langage. Jardins faits des mots qui vous désignaient.

Poète: qui chercherait parmi les mots son jardin perdu?

Un peintre peignait son jardin. Ou celui de son seigneur. Ou celui qu'avait peint son maître en peinture. Le poète songeait: que ne sais-je peindre! Je peindrais mon jardin intérieur. C'est une prairie, c'est une rue, c'est une plage et la mer calme, c'est une femme. Le peintre venait de camper une femme nue au milieu du jardin. Le poète aussitôt la reconnut, bien qu'il ne l'eût jamais vue; ni dans ce jardin-là, ni dans aucun autre, mais peut-être dans son jardin intérieur, bien qu'il dût reconnaître qu'il avait au dedans la vue bien basse. Le poète regarde, regarde, et puis s'en va. Et voilà-t-il pas que dans une rue, sur la plage, dans une salle d'attente de dentiste, il la voit. C'est bien elle, la femme du tableau, qu'on n'avait jamais vue, et vue pourtant, et que voici. Le poète lui promet toute une vie de poésie, avec du pain sec et de l'eau et beaucoup d'orages d'amour. La femme, la femme de sa vie! ne dit ni oui ni non. Le poète lui promet, en désespoir de mots, la vie éternelle du poème. Alors, la femme sourit comme aux jeux d'un enfant. «Donne-moi un jardin», dit-elle. Et c'est ainsi que depuis l'aube des temps obscurs jusqu'à notre impériale clarté, la même femme se retrouve dans le même jardin, avec un peintre pour les

peindre, un poète pour les rêver, un musicien pour chanter que ça n'existe pas.

Cette femme en ce jardin. Rose parmi les roses. Rose de sable, si précieuse au cercle de sable rose. Don du ciel. Un ciel de jadis, qui monte jusqu'à nous, et sans cesse, pour nous rappeler à sa lumière, à sa ténèbre.

Le peintre peint son jardin. Un jardin qui n'est pas à lui, qui d'ailleurs n'existe pas, qui est de lui absolument et de bien au-delà de lui. Le voilà jardinier. D'un jardin qui lui est nommé, désigné, «jardin» pour son maître, qui le tenait de son maître, qui le tenait de son maître, qui le tenait du maître. Et voilà qu'on annonce la mort du maître. Qui n'a d'ailleurs jamais existé puisqu'on ne l'a jamais rencontré. Jardinier, te voilà ton seul maître! Pas mal, ton jardin! Pareil au mien, en moins bien!

Un maître jardinier peut-il avoir son pareil?

A perte de vue, jardins sans ciel, millions de clôtures qui font millions de cellules. Il faut s'en sortir! se répète le peintre-poète-musicien jardinier.

Artiste fin de ce millénaire: qui crée au-delà des clôtures.

Mais on a beau transgresser la clôture, on n'échappe pas au jardin. On ne fait que le déplacer. *Le coup de dés*: nouveau jardin, hors normes, très vite annexé par le jardin de l'art.

Coup de dés. Le hasard? Ce qui n'est pas jardinable. Or chaque mot est un coup de dés. C'est assumer en acte poétique son inhumanité.

L'art post-moderne: une quête fiévreuse du jardin qui n'est plus jardin, du jardin inhumain.

Horreur du jardin traditionnel, de l'art «politique», horreur de cette complaisante figure d'un échec au niveau temporel, jardin rendu sans cesse, à jamais, au temps humain, ou jardin rejeté par ce même temps qui désormais se déifie par les millions de haut-parleurs de fraude. Une incurable misère à prendre le thé sous la séculière véranda. Ciel vide. Ciel vibrant. Ciel point d'interrogation. Car le Vide est. Sans passé ni futur. Le Vide: mode inchoatif de la création.

Le Vide est mon père.

Le Vide est ma solitude.

Le Vide me renvoie à un jardinier sans jardin, qui n'est donc pas jardinier, ou en vain, en vide. Comme le loup n'est le dieu de nulle bergerie.

Le Vide me renvoie à moi, l'unique, le multiple, l'en trop.

Jardin de l'art, jardin de l'écart, conçu contre la basse identité que ce siècle propose en bout de course de l'humain tout en l'assaisonnant d'un discours lénifiant.

Art d'une extrême abstraction, en laquelle l'apparent désordre, l'apparente insignifiance, trouverait à composer un nouvel ordre, un réseau purifié des miasmes de notre fin de millénaire, un jardin interdit au débat de la marguerite et du pissenlit, sous le regard vide d'un jardinier particulière, d'un nucléaire, prodigieux pouvoir.

Cependant, on ne peut sortir du jardin avec des fleurs, ce ne serait que surseoir.

Les marges du jardin appartiennent au jardin.

Tout regard identifiant jardin est jardin même. La considération de dos n'y échappe pas.

Face au jardin — qui en tant que concept nous préexiste —, quatre options : l'acceptation-continuation - éventuel perfectionnement ; la transformation-évolution ou révolution ; le déplacement-illusion ; la destruction.

Jardin fait de clôture, de fleur et d'ordre, comment t'échapper ? Pourquoi vouloir t'échapper ? Par dégoût de soi-même, jardinier, incarnation du Goût, du Bon Goût, du Bien. Le Tasse regagne le tabernacle de Saint-Pierre. Pour Tzara, il n'y a plus de pierre qui soit digne de porter un temple, de clôturer un jardin. Petits enfants qui allez courir dans l'herbe, aimez-vous les pelouses de Nuremberg, de Saïgon, de Tchernobyl, de Sarajevo ? Vous aimez-vous ?

On ne s'échappe pas du jardin sans l'emmener avec soi. Alors, le détruire ! Non pas le rendre à la nature, car la nature porte en elle aux yeux de l'homme potentialité de jardin. Il s'agit de détruire l'image abhorrée, parce que ressentie comme hypocrite, du jardin de l'enfant des dieux. Ne pas faire disparaître le jardin, exposer sa ruine ! Poubelle de l'art contemporain. Déversons nos ordures ! Au milieu des marguerites, plantée sur un manche à balai, canette de Pepsi Cola.

A la fois négation de la nature et de l'homme comme élément contre-nature. A la solitude, répondre par la solitude, non plus hautaine, drapée d'un linceul d'orgueil, mais « dégueulasse ». Parce qu'une solitude sans correspondant n'a plus de quoi se justifier une noblesse. Tout juste l'auto-béatification du débile.

Victime du spectacle, le jardin a cessé d'être secret. L'homme ne peut plus — ne veut plus ? l'homme, généralisation abusive ?

— y voir autre chose que lui-même, qu'il adore, qu'il vomit, qu'il dorlote.

Horreur du jardin. Montagne. Les fleurs du sable. Poésie — mythique, vraiment, la poésie! — affrontée à ce qui l'interdit et la transmute: le silence. Nul jardin désormais qui ne fut donné. Et nul donc qui ne s'y éprouve invité sans malentendu, à moins d'avoir fait en soi le vide. Au poème de sable, roses de sable, sans cesse pulvérisées qui chantent l'immobilité de la danse du Vide. Ce chant d'ultra-son. De sanctuaire à sanctuaire. Voici le temps des temples de montagnes-vies au pur du Vide. Cependant, le jardin — soit-il itinérant — n'a d'intérêt qu'aux yeux des fidèles et il n'est de fidèles qu'au regard d'une transcendance. Rendu à la terre, le pèlerin des nuées qui jalonna de poèmes recyclables son absence de piste. Fatale solitude. Le solitaire est à lui-même son fidèle, la prière et l'oreille, l'œil et le mot, l'écho.

Plus que vérité, justesse. La justesse de l'art, c'est sa cohérence. Pas de vérité au jardin de la musique, et pas de belles fleurs, mais des fleurs qui se correspondent. Jardin de l'art, jardin en mouvement. Non objet; réseau de vibrations.

Si, comme le conçurent l'Hindouisme et le Bouddhisme, confirmés en cela par la mécanique quantique, l'objet n'existe pas, mais bien son parcours ondulatoire, il n'est pas de jardin où s'arrêter, il n'est pas de jardin à regretter, à forcer, à bombarder, il est un jardin où je m'arrête tout en bougeant, vivant, me perdant sans cesse, comme ces gouttes d'eau de la vague, qui ne bougent pas vraiment, tournoyantes sur elles-mêmes cependant que passe la vague.

Jardin sur le fleuve, jardin immobile.

Plutôt que de poser la question de l'identité du jardin, se demander ce qu'on en attend. Du Paradis terrestre de la Genèse à *L'invitation au voyage* de Baudelaire en passant par le Jardin d'Allah du Coran: luxe, calme et volupté.

Que nous choissions d'être parachuté sur un paysage de Nicolas Poussin ou sur la jungle birmane, le choix est celui de notre exaltation, c'est un choix d'abondance, de cohérence, de plaisir. D'abandon, surtout. Choix de l'éternel dans l'instant. Se sentir contre toute évidence exister à l'unisson d'un monde.

Idéal ultime, pour aujourd'hui: m'étendre au centre du jardin, et qu'il m'accueille, qu'il me prenne, que je devienne arbre, arbuste, pissenlit, partie du tout, et dès lors le tout au travers de l'apparence. Idéal de ce poème d'aujourd'hui: humble et fastueux,

harmonique et doux, comme le regard du chat qui tient entre ses griffes une agonie d'oiseau.

La pensée du loup qui n'est plus me tient éveillé. Nuits et jours rétrécissent à se confondre. Mon œuvre — écriture sympathique des nuages — s'éloigne, ne m'est plus. J'ai besoin d'un jardin. N'y ai pas droit, je sais. Je crois qu'il nous faudra désormais sanctifier nos ruines. Jardin de Saadi ou pueblo d'Acoma. Black Hills ou Camelot. Qu'il nous faudra, nous, les albatros, creuser sous le jardin. Je ne crois pas aux vertus du passé. Je crois à la perpétuelle coïncidence universelle. Fils de personne, je suis l'orant de poussière sur tous jardins rendus au sable.

Le vingt et unième siècle sera, et qu'importe ! et qu'importe ce qu'il sera ! Le vingt et unième siècle que je ne verrai pas sera un jardin suspendu dans un vieux tissage navajo.

Aube. Aveuglement des glaciers. Si je tue mon corps à l'épreuve de la montagne, c'est l'évidence que je pourchasse. Demain ! Que soit comme un coup d'amour au front de la bête, demain !

Il a fermé la porte, le jardinier. Eteint les lumières. S'est couché, le jardinier. Dort, le jardinier. Rêve, le jardinier. Et pendant qu'il rêve, le jardinier, les limaces lui bouffent les marguerites, le pissenlit complote, les hérissons se balladent, tout doux, tout doux, tous deux, comme il y a mille ans. Je rêve de vous, mes bêtes, vous qui n'êtes à personne, moi qui ne suis rien, c'est notre poème sans écriture, comme une rémige blanche tombée sous l'anneau de Saturne.

Le retour de la langue roumaine dans son espace latin

**Discours de M. Mihai DRAGANESCU,
Ambassadeur de Roumanie,
Membre de l'Académie roumaine**

Ancien Secrétaire général de l'Académie de Roumanie, qu'il a notablement aidée à retrouver ses sources après la révolution de décembre 1989, M. Mihai Draganescu est devenu, au mois de juin 1994, ambassadeur de son pays auprès du Royaume de Belgique et des Communautés européennes.

Des contacts qu'il a eus, à Bucarest et à Bruxelles, avec M. Jean Tordeur, Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, est né le projet d'une conférence qu'il ferait au sujet des origines de la langue roumaine et des distorsions que le régime communiste a fait subir à celle-ci.

Cette conférence a eu lieu le lundi 5 décembre 1994, au Palais des Académies, dans l'auditoire de l'Académie royale de médecine, aimablement mis à notre disposition par son Secrétaire perpétuel, baron de Scoville. Un public très intéressé au sujet, comprenant des membres des divers Académies de langue française, des diplomates, des représentants du Commissariat général aux Relations internationales de la Communauté, ainsi que des membres de la colonie roumaine, s'est montré extrêmement intéressé par l'exposé de M. Draganescu qui, pour beaucoup, a fait l'objet d'une révélation. L'Académie est heureuse d'en publier le texte.

Alors que, de passage à Bruxelles voici deux ans, je remettais, dans son bureau du magnifique Palais des Académies, au cours d'une cérémonie qu'il avait voulue discrète, le titre de membre d'honneur à mon Confrère et ami, M. Jean Tordeur, Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, nous reprîmes la conversation que nous avions entamée à Bucarest au sujet du retour de la langue roumaine à l'or-

thographe classique, retour alors espéré, mais aussi discuté avec passion. Le Secrétaire perpétuel m'engagea vivement à venir parler du sujet à l'Académie dès que possible.

Le destin a voulu deux choses : la réussite de l'action concernant le retour à l'orthographe classique du roumain, dans ce qu'il y a d'essentiel, et puis ma présence à Bruxelles, pour une période qui se mesure dans des unités de temps diplomatique.

J'ai donc préparé un texte que mon confrère a fait passer par son filtre pour assurer quelques précieux contreforts à mon français de lycée, afin qu'il puisse faire face, je l'espère avec votre indulgence, à une Académie de langue française.

Ce geste, qui lui a pris du temps, témoigne d'une grande amitié. Il amplifie la mienne à son égard, et suscite ma reconnaissance. J'espère que la communication que je vais vous présenter répond au désir profond qu'il m'a exprimé, de voir se constituer « une Europe de l'art, de l'intelligence et de la liberté », souhait que, tous, nous partageons.

La langue roumaine est une langue d'origine latine comme le français, le portugais, l'espagnol, l'italien, d'autres encore, avec, il est vrai, un nombre plus restreint d'usagers que ses grandes langues sœurs. Elle s'est constituée en Dacie, contrée dont le processus de romanisation a commencé avant même sa conquête par l'empereur Trajan (106 ap. J.-C.). A partir de ce moment, la Dacie devient une province de l'Empire romain. Elle conserve ce statut pendant moins de deux siècles, jusqu'en 274 ap. J.-C., date à laquelle l'empereur Aurélien l'abandonne définitivement.

Le roumain s'est formé en tant que langue parlée. Jusqu'au VII^e siècle, un peuple protoroumain s'est constitué, usant du daco-roumain, un des dialectes de la romanité orientale : istro-roumain, megleno-roumain et a-roumain.

C'est entre le VII^e et le IX^e siècles après J.-C. que se sont simultanément et pleinement constitués et le peuple roumain et la langue roumaine, celle-ci toujours uniquement parlée. Dans le cours des deux siècles suivants, du IX^e au XI^e siècle, le territoire dace voit s'ériger des voïvodats (mot d'origine slave) avec des chefs qui s'appellent *cnezi* (également d'origine slave) ou *juzi* (d'origine latine : *judex*), c'est-à-dire juge ou magistrat.

J'ai insisté sur le caractère parlé du roumain en formation parce que j'ai été à même de mesurer l'énorme engagement du régime socialiste totalitaire en vue de démontrer, en se basant sur un mode d'interprétation des textes écrits que je mentionnerai plus loin, que

le roumain est une langue qui aurait subi une forte influence slave. Or, dès l'adolescence, élève de lycée, je savais que la langue roumaine ne compte pas plus de 6 à 8 pour cent de mots slaves, l'accablante majorité de son vocabulaire étant d'origine latine et française sans oublier, cela va de soi, l'espace particulier qu'y détiennent les mots d'origine grecque qui ont, au reste, pénétré dans toutes les langues européennes. Je n'ignorais pas non plus que la grammaire, et donc l'entière structure du roumain, était d'origine latine. Il s'est néanmoins trouvé nombre de linguistes roumains pour tenter de démontrer le caractère proche du slavon de la langue roumaine ou, du moins, la très forte influence sur elle du slave: la pression étrangère était puissante et les décisions du régime communiste sans appel.

Voici un exemple typique du procédé utilisé par ces linguistes. Ouvrons le Dictionnaire explicatif de la langue roumaine, un fort volume appelé DEX, au mot *ianuarie*, c'est-à-dire *janvier*. Voici comment DEX définit son étymologie: «provenant du slavon *ian-varia*». Sachant, évidemment, que *ianuarie* provient du latin *Ianuarius* (ne dit-on pas *Kalendae Ianuariae*?), j'ai demandé qu'on m'explique l'origine slavonne du mot. On m'a dit que la justification étymologique du mot est due au procédé scientifique que les linguistes doivent respecter, à savoir que c'est seulement sur la base de textes écrits que l'on peut établir scientifiquement l'origine des mots: or, le premier texte roumain où se trouve le mot *ianuarie* a pour origine un texte slavon, origine qu'il était forcément nécessaire de mentionner. Voilà comment on ajoute un mot dit d'origine slave dans le vocabulaire roumain. Bon nombre de situations similaires existent dans notre langue qui peuvent être interprétées d'après cette règle dite «scientifique». Dès lors, le pourcentage des mots d'origine slave est devenu, par jonglerie, beaucoup plus important.

Comme il n'est pas douteux que *ianuarie* provienne du latin, j'ai encore demandé pourquoi on ne mentionnait pas aussi cette origine: était-il possible d'omettre la langue parlée par les Roumains pendant des siècles, qui a gardé ce mot, *ianuariae*, pratiquement inchangé jusqu'à nos jours? Quelle est cette règle scientifique qui exclut, dans l'étude du langage, la langue parlée en se basant seulement sur des documents écrits, certes très importants, mais qui gagnent à être confrontés avec la réalité vivante de la langue?

La vérité est qu'il s'agissait d'un procédé soumis aux intérêts politiques du moment, voire d'un impérialisme étranger désireux

de conquérir des territoires dans l'espace latin de la langue roumaine. N'a-t-on pas falsifié la biologie — le cas Lyssenko — au nom d'une science imposée par le pouvoir politique? De la même façon, ce même pouvoir considèrerait avoir le droit d'établir les règles scientifiques de la linguistique, de former d'après elles des générations de linguistes, de philologues, d'intellectuels qui les tiendraient progressivement comme naturelles, ainsi que les nouvelles lois de la physique, faisant d'eux tout à la fois les prisonniers et les gardiens d'une telle science. C'est l'espace latin même de l'esprit roumain qui s'est vu envahi par les spécialistes de la langue. Dans notre histoire, ce sont toujours les dominateurs qui ont cherché à attirer les nobles, les riches et les intellectuels pour imposer leur domination à la population tout entière.

Face à cet envahissement, comment oublier que, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, les daco-roumains (ou protoroumains) ont reçu le message du christianisme dans la langue latine? Que des évêques de Tomis connaissaient le latin, l'écrivaient à partir du IV^e siècle, participaient aux synodes œcuméniques, avaient écrit des traités et combattu les hérésies grâce à la connaissance des œuvres écrites en latin? Il est d'une grande importance que, par leur influence religieuse sur la population daco-roumaine, ils aient maintenu la continuité du latin. Il leur est arrivé de l'écrire d'une manière assez flexible pour être également compris par ceux qui évoluaient vers un langage daco-latin.

Cette partie de l'histoire de la Roumanie étant très peu connue, on comprend pourquoi on a laissé des pages blanches: nommément pour éliminer le facteur religieux du processus de la naissance du peuple roumain. Heureusement, les documents sur cette partie de notre histoire ne manquent pas aujourd'hui, et cela grâce à des découvertes archéologiques, des documents et des livres, tels celui du philosophe Aeticus Histricus (IV^e-V^e siècles). La conclusion est claire: porteurs des gènes de leurs ancêtres daces, indo-européens, méditerranéens, voire eggéens, les Roumains sont nés dans un berceau à la fois latin et chrétien. Pour les Roumains, qui sont très loin de la séparation entre catholiques et orthodoxes, la spiritualité chrétienne a contribué au maintien de leur caractère latin et de la langue roumaine.

Le deuxième point de mon exposé porte sur le fait que les règles d'une langue doivent tenir compte de son histoire particulière et de la nature vivante du langage. Quant aux règles linguistiques

générales, elles ne peuvent qu'être une conséquence de l'étude de toutes les langues.

Or, la sémantique linguistique d'aujourd'hui est en grand trouble : elle n'a pas réussi à comprendre la profondeur de cet aspect du langage qui lui revient. Dans le cadre ontologique de la science actuelle, il me semble impossible de résoudre ces problèmes, tout comme il me semble impossible de résoudre les problèmes de la nature de la vie, de l'activité mentale et même de la nature de la matière.

De ce point de vue, il est d'un grand intérêt d'observer comment Suzanne Lilar a, dès sa jeunesse, expérimenté et pensé les problèmes fondamentaux du langage. Le deuxième chapitre de son beau livre de mémoire : *Une enfance gantoise*, est intitulé *Le langage*. Elle y écrit notamment ceci : *Mais ce jour-là, m'analysant pour la première fois, je m'aperçus que je n'étais plus seule dans ce que je nommais mon for intérieur. Car au lieu d'avoir à chercher (et quelquefois péniblement) mes mots, voilà que soudain, poussés par je ne sais quoi, ils accouraient à ma rencontre. Je n'avais plus, semblait-il, qu'à les recueillir (...) Je ne me serais pas demandé d'où viennent des vocables qui, par groupes se pressent et se précipitent à la surface. Aujourd'hui encore, il m'arrive de m'interroger sur cette phase troublante de l'invention où se produit dans le fonctionnement du moteur comme un changement de régime. Qui parle alors ? Et si c'est le langage qui émerge à la conscience alors le langage est dieu, il est le logos à l'écoute duquel il faut être, il est l'esprit de l'univers qui nous aimante et nous dirige inflexiblement¹.*

On se trouve ici, certainement, en présence d'une expérience à la fois physique et informationnelle, et aussi en présence d'une réflexion — plutôt métaphysique — sur cette expérience. D'ailleurs, Suzanne Lilar en a donné une autre, philosophique, celle de l'être et du non-être, qui, avec l'expérience de la conscience profonde et du langage, constituent les épaules d'un Atlas qui soutient la voûte céleste de la philosophie.

A quoi se réfère Suzanne Lilar dans le texte cité ci-dessus ?

Quand les phrases viennent seules, poussées par on ne sait quoi, elle parle d'un moteur, donc d'une machine ou d'un automate générateur de langage. Mais elle dit aussi que, peut-être, il y a quelque

1. Suzanne LILAR : *Une enfance gantoise*, pp. 57-58. Ed. Grasset.

chose de plus profond dans ce langage qui émerge à la conscience, quelque chose de l'ordre du vivant, voire de la source essentielle de l'existence et de la vie.

L'origine du langage est un problème scientifique des plus délicats². Il est étudié par la science contemporaine seulement du point de vue structural. Elle se base, pour édifier ses théories, soit sur une origine biologique, soit sur une origine sociale, soit, à la fois biologique et sociale, qui est peut-être plus proche de la réalité. Mais on oublie, non, on ne devine pas, comme le fait avec éclat Suzanne Lilar, le rôle d'une sémantique profonde dans la naissance du langage, qui peut être au moins d'une égale importance.

Nous nous trouvons en face de deux modèles fondamentaux de la réalité, l'un structural, l'autre structural-phénoménologique³ qui se reflètent dans tout ce qui s'écrit et se dit sur le langage par des hommes de sciences ou de lettres, aussi par des philosophes. Le deuxième modèle englobe le premier, mais le dépasse considérablement.

Aujourd'hui, on travaille seulement avec le premier modèle. Il y a des exceptions parmi les linguistes, certainement, qui embrassent ceux qui ont une pensée philosophique ou se confrontent avec les problèmes de la sémantique et ne peuvent pas les résoudre par des méthodes purement structurales.

Beaucoup de querelles linguistiques, à l'intérieur d'une langue, sont provoquées par la différence entre les deux modèles mentionnés ci-dessus, même quand on n'est pas conscient de leur existence.

Ceux qui sont favorables à des règles très rigides sont influencés par un modèle structural. Ceux qui sont plus souples sont aussi plus proches du modèle structural-phénoménologique.

Mais quand les premiers se portent en arbitres absolus, d'où leur droit provient-il? De la science? Mais leur science est inachevée et incomplète par définition. Que faire en pareil cas?

2. Ed. Jan Wind a.o., *Language origin: a multidisciplinary approach*, NATO ASI Series, Series D: Behavioural and Social Sciences, vol. 61, Kluwer, Dordrecht, 1988.

3. Mihai DRĂGANESCU, *Principes d'une science structurale-phénoménologique*, *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques*, Académie royale de Belgique, 6^e série, t. IV, n^{os} 7-12, 1993, pp. 225-311.

Je voudrais paraphraser à ce sujet cette phrase dans laquelle Voltaire évoque les devoirs des jurys: «Que les juges (...) soient les premiers esclaves de la loi et non les arbitres».

J'ai pris cette citation dans l'introduction de M. Raymond Trousson au volume: «Voltaire et les droits de l'homme»⁴. On peut penser aussi aux droits des peuples sur leur langage, le droit des intellectuels et, tout spécialement, celui des écrivains et des poètes sur leur langage, sans éliminer pour autant les linguistes.

Quant à eux, voici la paraphrase que je propose: «Que les linguistes soient les premiers avocats de la langue et non ses propriétaires ou ses dictateurs».

La langue roumaine a bénéficié de semblables grands avocats. Tel fut, par exemple, Sextil Puscariu, académicien, professeur de linguistique, recteur de l'Université de Cluj, en Transylvanie. Il joua le rôle de médiateur entre les linguistes et les autres intellectuels en 1932 lors du parachèvement — du moins, on le croyait — des formes de l'orthographe roumaine. Orthographe que le régime socialiste totalitaire allait gravement altérer. Il y eut ensuite un autre grand linguiste, Alexandre Rossetti. Malheureusement, il mourut, âgé de 90 ans, après la Révolution roumaine de 1989 et après mon élection à la présidence de l'Académie de Roumanie. Son dernier message fut pour me confier la mission d'assurer le retour à l'orthographe acquise soixante ans auparavant. Eût-il vécu, je suis assuré que son prestige eût suffi à assurer ce retour dès 1990. Mais l'Académie était privée de son soutien. J'ai dû prendre en mains la question, de concert avec les écrivains membres de l'Académie, mais je me suis heurté à l'opposition acharnée d'un de nos membres, linguiste, qui avait sous sa direction les Instituts linguistiques de l'Académie.

Au bout de trois ans et demi, l'Académie a réussi à récupérer les espaces latins de l'orthographe roumaine tout en déclenchant pendant cette période des passions qui ne sont pas éteintes à l'heure qu'il est.

Au mois de septembre 1991, M. Jean Tordeur, Secrétaire perpétuel de l'académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, est venu à Bucarest pour participer au 125^e anniver-

4. Raymond TROUSSON, *Voltaire et les droits de l'homme*, Editions du Centre d'Action Laïque, 1994, Bruxelles, p. 29.

saire de l'Académie roumaine. Au cours d'un entretien privé, je lui ai présenté le problème qui était à l'ordre du jour de notre Académie. J'étais en contradiction avec un de mes collègues, qui était présent. L'académicien belge m'a donné raison et m'a encouragé à poursuivre l'effort visant au rétablissement de l'orthographe de 1932. Je dois reconnaître que, grâce à son encouragement et aussi, pour d'autres problèmes, grâce à la sagesse et aux conseils des présidents des grandes Académies occidentales, nous avons réussi, conjointement avec la majorité des membres de l'Académie, à faire des quatre années écoulées les années de la renaissance de l'Académie roumaine.

Pour disposer d'une base théorique capable de résister aux tendances d'un scientisme poussé à l'extrême, je me suis rendu compte qu'il était nécessaire d'opposer ma philosophie structurale-phénoménologique à la philosophie structurale de la réalité et du langage. C'est sur celle-ci que se basaient, soi-disant «scientifiquement», les opposants du retour à l'orthographe classique qui, à leurs yeux, ne respectait pas les règles rigoureuses. Mais je l'avais dit et je le dis encore et ils le reconnaissent : si ces règles déforment un peu le langage, en réalité elles déforment spécialement, l'espace latin du roumain.

Ces principes structuraux-phénoménologiques peuvent être formulés comme suit :

- Le langage naturel n'est pas un système formel, même si on peut le formaliser partiellement, mais seulement partiellement, comme on le fait dans l'intelligence artificielle.
- Le langage naturel n'est pas seulement linguistique, mais aussi extra-linguistique ; il est un processus mental, non un processus informatique.
- Le langage naturel est un objet d'étude d'une science de l'information structurale-phénoménologique et puis de la linguistique.
- Si l'on n'accepte pas le formel et le non-formel, ensemble et dans leur relation, on ne pourra jamais élucider l'origine du langage naturel, son évolution structurale-phénoménologique qui se réfère aux aspects biologiques et sociaux aussi, et on commettra de graves fautes pour la compréhension et la vie même d'un langage naturel.

Andrei Saguna, un grand métropolitain de l'église orthodoxe roumaine, disait, au siècle précédent : «Notre langue est un arbre

vivant». On retrouve ici une entière et vraie philosophie du langage exprimé seulement dans six mots.

L'orthographe se réfère à la langue écrite. L'écriture en langue roumaine commence dans la deuxième moitié du XV^e siècle, mais le premier texte écrit en roumain daté avec précision est une fameuse «lettre de Neacsu» de 1521.

Parce que, pendant quelques siècles, dans l'église et dans les chancelleries roumaines, on utilisait le slavon et les caractères cyrilliques, cette lettre a été écrite en caractères cyrilliques mais en roumain. Au cours du siècle suivant, le XVI^e, le diacre Coresi imprimait déjà à Brasov (Transylvanie) des livres en roumain, pour les églises roumaines, toujours en caractères cyrilliques. Il est intéressant de constater que le passage aux caractères latins a été fait pas à pas, en utilisant un alphabet mixte et en imprimant les titres et sous-titres en caractères latins.

Vers la fin du XVIII^e siècle et le commencement du XIX^e, d'importants intellectuels roumains de Transylvanie réunis dans la «Scoala ardeleana» («L'école transylvaine») de Blaj, ont mis au point les bases de la culture roumaine moderne, avec des écrits historiques et philologiques. Ils ont apporté les premiers arguments, très puissants, en faveur de l'origine latine de la langue roumaine et du peuple roumain. Ils ont aussi rédigé des manuels pratiques pour la vie quotidienne des Roumains.

Pour le problème qui nous intéresse, la première date essentielle est l'année 1860. On adopta alors, par une loi, dans les Principautés roumaines unies (formées par la Vallachie et la Moldavie; ce n'est qu'en 1862 qu'on a adopté le nom de Roumanie) l'alphabet latin au lieu de l'alphabet cyrillique, ceci parce que l'alphabet latin était l'alphabet naturel de la langue roumaine.

Dès ce moment, la culture roumaine, y compris la littérature, s'affirme avec une extrême rapidité. Il est sans doute utile de remarquer qu'il existe une analogie avec le début de la littérature belge dans les mêmes années⁵. Les deux littératures se sont véritablement constituées en parallèle. L'interaction entre ces deux cultures et littératures a été assez faible, mais elle ne cesse de se développer. Pensons aux relations que nous avons établies entre nos académiciens, au Centre de culture belge d'expression française à Cluj qui est parrainé par votre Académie.

5. Robert BURNIAUX, Robert FRICKX, *La littérature belge d'expression française*, P.U.F., Paris, 2^e édition, 1980.

Dans l'histoire de la langue roumaine et de son orthographe, un deuxième moment important fut la fondation de l'Académie roumaine en 1866⁶. Le décret d'Etat de 1866 assigne à l'Académie roumaine la tâche d'établir, non de proposer, l'orthographe de la langue roumaine, d'élaborer la grammaire et le dictionnaire de celle-ci.

Toutes les grandes décisions concernant la langue ont été prises par l'Assemblée générale de l'Académie, voire par tous les intellectuels. Toutefois, sous le régime socialiste totalitaire, on a évité l'Assemblée générale de l'Académie, les décisions concernant la langue étant prises par le gouvernement, par les dirigeants de l'Académie et les instituts de linguistique. Tous étant contrôlés par le Parti communiste.

Au siècle dernier, on a proposé, au commencement sans succès, une latinisation poussée, puis une italianisation de la langue roumaine. Au cours de ce même siècle fut également accompli un important travail de translittération en lettres latines des lettres cyrilliques des vieux textes en roumain. Ce travail a préparé les deux importantes décisions prises par l'Académie roumaine en 1904 et 1932, décisions qui ont établi l'*orthographe classique* du roumain. Et toujours dans ce siècle précédent, de grands poètes et écrivains, dont Mihai Eminescu, le plus grand poète roumain, contribuèrent à la formation de la langue littéraire roumaine et à celle de l'orthographe.

L'homme qui a réussi à obtenir la codification de l'orthographe roumaine en 1904 par l'Académie roumaine fut Titu Maiorescu, qui n'était pas linguiste, mais philosophe, grand critique littéraire et le théoricien fondateur de toute la culture roumaine jusqu'à présent. Titu Maiorescu a publié en 1866, à Iasi (Jassy), une étude « Sur l'écriture de langue roumaine », dans laquelle il rejette le *principe étymologique* pour l'orthographe et soutient le *principe phonétique* (à chaque son, une seule lettre). Mais, en tenant compte de la nature objective de la langue roumaine, il propose l'atténuation du principe phonétique pour respecter, nous l'appelons ainsi aujourd'hui, l'espace latin du roumain. Titu Maiorescu écrivait donc dans ce livre: « Le phonétisme n'est pas un principe fondamental de l'écriture, c'est une règle secondaire, soumise au vrai principe, qui

6. Mihai DRĂGANESCU, *From the foundation to the revival of the Romanian Academy* (1991), Noesis, Bucarest, XVII, pp. 7-27.

est intellectuel. Il est faux, pour n'importe quelle formulation de la règle phonétique, d'être exprimée d'une manière absolue»⁷.

En effet, la langue comporte des phonèmes, mais on n'utilise pas un symbole pour chaque phonème, à l'exception d'une *écriture phonétique* qui n'est pas utilisable pour les œuvres littéraires et scientifiques. Il y a donc une plage où l'orthographe phonétique peut se placer pour faire face aux demandes spécifiques de chaque langue.

Enfin, en 1932, l'Académie roumaine a pris sa dernière décision, qui confirme, avec peu de modification, l'orthographe de 1904 plutôt, tout en y apportant des précisions. On peut dire que l'orthographe classique du roumain fut ainsi consacrée.

Après la deuxième guerre mondiale, le régime socialiste totalitaire transforma l'Académie roumaine, qui était auparavant indépendante, en une institution d'Etat. Il la démantela en 1948 par l'éviction de plus de cent grandes personnalités, spécialement des philosophes, historiens et écrivains, on comprend pourquoi, et l'on mit en place une Académie de la République populaire roumaine.

En 1953, sur l'intervention des dirigeants du Parti unique au pouvoir, lui-même contrôlé par le parti et le pouvoir soviétiques, le Gouvernement de la République populaire décida de modifier l'orthographe classique (Décision 3135/16 septembre 1953).

L'argumentation de cette décision, on va le voir, était et demeure ridicule :

- a) l'œuvre de Staline : « Le marxisme et les problèmes de la linguistique » pose à la langue roumaine la « question ardente » de la réforme de l'orthographe ;
- b) en affirmant une forte influence slave sur la langue roumaine, les orthographes slaves, et spécialement russe, suggèrent des meilleures solutions que les orthographes des langues latines ;
- c) l'écriture cyrillique a présenté des avantages, et on les a oubliés, dans la translittération, pour le malheur de l'orthographe roumaine ;
- d) dans les discussions qu'a publiées l'hebdomadaire *Contemporanul*, « tout le monde », « toutes les classes sociales » ont soutenu à l'unanimité l'élimination du symbole *â* de l'alphabet roumain, pour généraliser partout le symbole *î*.

7. Titu MAIORESCU, *Despre scrierea limbii române*, Iasi, 1899, p. 116.

Et ainsi de suite! S'il est inutile de commenter ces arguments, on peut faire observer que «l'unanimité» alléguée était très suspecte dès lors qu'on admet, dans le même numéro *Contemporanul* des divergences sur d'autres questions, pas si fondamentales, de l'orthographe.

Le problème de *â* constituait, en réalité, le point essentiel de la réforme de l'orthographe de 1953.

Prenons un exemple: le mot *pain*, qui vient du latin *panis*. En roumain, on écrivait *pâine*, mais après la décision de 1953 on était obligé d'écrire *pîine*. Cette dernière version est très proche du slavon mais assez éloignée de l'écriture latine, de la racine latine du mot. La même voyelle, au commencement des mots, était écrite et elle l'est toujours avec *î*, parce qu'il y a aussi des racines latines qui l'imposent (par exemple *împinge* du latin *impingo*, c'est-à-dire *pousser*; le fait est que la plupart des voyelles *i* au commencement des mots dans le latin se retrouvent au commencement des mots roumains). Même dans l'écriture cyrillique du roumain, il y avait deux symboles pour la voyelle en cause, un symbole à l'intérieur des mots, un autre au commencement.

Bogdan Petriceicu Hasdeu, un grand philologue du siècle précédent, a utilisé la translittération *â* pour cette voyelle à l'intérieur des mots et *î* au commencement des mots.

Il est vrai que *â* et *î* se prononcent de la même manière, d'où l'attraction normale des linguistes pour un seul symbole.

On a donc décidé en 1953 d'éliminer le *â* de l'alphabet roumain. Le nom du pays, România, devenait, par écrit, Romînia; le nom du *român* (roumain) devenait *romîn*.

En 1964-1965, en tenant compte des protestations contre la manière d'écrire le nom du pays et du citoyen roumain, les dirigeants de l'Académie de la République populaire roumaine de concert avec l'Institut de linguistique (qui a été fortement épuré après 1953) et avec l'appui du Parti communiste décident, sans l'approbation de l'Assemblée générale de l'Académie (qui n'a pas été convoquée) et sans modifier officiellement la décision du Gouvernement de 1953, de réintroduire la lettre *â* dans l'alphabet roumain, mais uniquement pour les mots ROMÂN, ROMÂNIA et leurs dérivés.

La chose curieuse, c'est que les linguistes, qui sont demeurés dans la linguistique officielle, ont renoncé à une règle qui était considérée comme sacro-sainte: un son, un symbole.

En janvier 1990, après la Révolution roumaine de décembre 1989, on a reconstitué l'Académie roumaine et, pendant la période 1990-1994, j'ai eu l'honneur de tenir le rôle de président de la renaissance. Comme je l'avais dit, j'étais moralement obligé, dans ma qualité, de m'occuper de l'orthographe roumaine pour revenir à l'orthographe classique, au moins pour ce qui était de l'essentiel.

Le 31 janvier 1991, j'ai présenté un rapport⁸ à l'Assemblée générale de l'Académie, critiquant la décision de 1953 et recommandant le retour au *ă* à l'intérieur des mots dans les conditions précisées par Sextil Puscariu et l'Académie roumaine en 1932. J'ai demandé aussi le droit de nous adresser au Gouvernement et au Parlement pour rendre à l'Académie roumaine son ancien droit d'établir les règles orthographiques. L'Assemblée générale de l'Académie a approuvé ces propositions.

En 1991, le Parlement (Sénat et Chambre des Députés) ainsi que le gouvernement roumain ont reconnu officiellement le droit de l'Académie d'établir l'orthographe de la langue. Le gouvernement, par une décision de septembre 1991, a annulé la décision de 1953, restituant ainsi à l'Académie tous ses droits traditionnels.

Cependant, l'opposition de l'unique école linguistique roumaine (avant le régime totalitaire, il y en avait plusieurs) qui était «contre», de son seul chef, indiquait que la prudence était nécessaire.

J'ai laissé aux linguistes le soin de résoudre tous les problèmes de l'orthographe de 1953, qui n'était plus valable par suite de la récente décision du gouvernement (ils devraient faire des propositions à l'Assemblée générale, seule habilitée à décider), et je me suis concentré sur les aspects concernant la nature latine du roumain.

Il fallait, en tout cas, prendre une décision afin d'éviter un vide législatif sur l'orthographe. En octobre 1991, le Présidium de l'Académie décida, avec application immédiate, de laisser libre l'utilisation soit des règles de 1932, soit des règles de 1953, pour *ă* ou *î*, ainsi que pour les mots (je) suis et (nous) sommes (*sunt*/1932 et *sînt*/1953). Pour toutes les autres règles, celles de 1953 demeuraient valables. L'Assemblée générale de l'Académie ratifia cette

8. Mihai DRAGANESCU, *Asupra unor îndreptări ale ortografiei limbii române*, dans le volume de l'auteur, Eseuri, Bucuresti, Editura Academiei Române, 1993, pp. 162-170.

décision en décembre 1991, accordant un délai d'un an pour en débattre.

L'année 1992 connut un grand débat dans la presse, dans les magazines, les périodiques. On publia même des brochures, avec des arguments pour le retour à l'orthographe classique, mais aussi des positions opposées. Très curieusement, j'ai subi des attaques de la droite politique comme de la gauche, des attaques contre ma personne. On me qualifiait, avec mépris, d'ingénieur, en oubliant mon œuvre philosophique, en m'accusant de vouloir imposer « l'orthographe Drăgănescu ». Mais d'arguments scientifiques, aucun.

Le 17 février 1993, le problème fut soumis à l'Assemblée générale de l'Académie, après une séance commune des sections de philologie, de littérature et d'histoire : avec un seul vote « contre », elles proposent une résolution visant à en revenir aux éléments latins de l'orthographe de 1932, en laissant le soin aux linguistes de présenter leurs propositions pour le reste. Les débats de l'Assemblée générale ont commencé avec une communication d'une heure du président en fonction⁹. Les autres interventions étaient en grande majorité très favorables aux propositions des sections. L'Assemblée décida par vote nominal le retour à l'orthographe classique, par 94 votes *pour*, une *contre*, deux abstentions et, à titre consultatif, neuf votes positifs des membres d'honneur présents à la séance. La décision fut donc prise à une écrasante majorité.

Le Parlement, le gouvernement ont reconnu la décision en appliquant les règles classiques. Les Ministères de la Culture et de l'Enseignement ont pris avec l'Assemblée roumaine les décisions consécutives nécessaires. Le Ministère de la Défense nationale a pris une décision spéciale en transmettant aussi une lettre à l'Académie. Le Saint Synode de l'Eglise orthodoxe roumaine a procédé de la même manière. La Télévision roumaine, tous les journaux centraux, sauf un, ont appliqué les règles classiques de l'orthographe.

Mais le groupe des linguistes qui s'opposaient à l'Académie a mis en question la *constitutionnalité* du droit de l'Académie et de

9. Mihai DRĂGĂNESCU, *Ortografia limbii : cu Hasdeu, Măiorescu, Puscariu și Rosetti, 17 februarie 1993*, dans le volume de l'auteur « Eșuri », București, Editura Academiei Române, 1993, pp. 171-194.

sa décision. L'attaque prit la forme d'une intervention à la télévision du chef des linguistes, lui-même membre de l'Académie, le seul à avoir voté *contre*. Sa thèse était que seuls les spécialistes en linguistique pouvaient prendre une telle décision. Je dois mentionner que j'avais essayé de convaincre mon collègue de la raison des mesures proposées par l'Académie et de se mettre à la tête de cette action, mais, dans notre dernière discussion privée, il m'a dit qu'il préférerait écrire ROMÎNIA et ROMÎN plutôt que de revenir à l'orthographe classique. Les ponts entre nous, de ce point de vue, ont été coupés.

La Cour constitutionnelle de Roumanie, après un débat de trois heures à la demande de l'Académie, a reconnu la constitutionnalité du droit de l'Académie de décider et, par conséquent, de la décision prise par elle.

Nous avons donc abouti. Le Moniteur officiel roumain a publié le texte de toutes les décisions de l'Académie qui devenaient ainsi des actes normatifs obligatoires. Reste à voir, désormais, si l'état de droit fonctionne bien aussi dans ce domaine. Pour le moment, ce fonctionnement est assez bon, sans être tout à fait complet. Mais mon rôle est bien terminé et j'attends les événements futurs.

Précisément, il s'en est produit un dans la République de Moldova, dont la langue des Roumains moldaves est la langue roumaine. En 1991, cette république, qui est le deuxième Etat roumain, a décidé de réintroduire les caractères latins à la place des caractères cyrilliques. Les intellectuels les plus notoires de la République de Moldova veulent s'inscrire dans la culture roumaine, le Présidium de l'Académie des sciences de cette république à adopté la décision de l'Académie roumaine concernant l'orthographe, mais cette Académie dépend encore de l'Etat et elle n'a pu obtenir l'accord de celui-ci, du moins jusqu'à présent. Mais comment obtenir cet accord alors que, dans la Constitution de la République de Moldova, qui date d'août 1994, la langue moldave est inscrite comme langue d'Etat sans aucune référence à son identité avec la langue roumaine. En Transnistrie, on utilise encore les caractères cyrilliques pour la langue roumaine, caractères imposés par force aux enseignants et aux élèves roumains.

Je crois que l'Académie roumaine a eu raison de défendre l'espace latin de la langue roumaine. On voit bien qu'il continue d'être menacé. La langue roumaine doit encore se défendre pour conserver son espace latin. Les attaques contre cette langue se poursui-

vent, mais il y a aussi des attaques menées avec subtilité contre l'histoire de la Roumanie et des Roumains, contre l'existence roumaine.

Cette existence ne peut survivre, on le sait aujourd'hui, que dans le cadre d'une unité européenne et euro-atlantique, qui assure le respect de chaque nation, de chaque ethnie et de chaque langage.

Mihai DRĂGĂNESCU

Chronique

Séance publique

La séance publique du 3 décembre 1994 s'est ouverte par l'hommage que rendait M. Jean TORDEUR, Secrétaire perpétuel, à Madame Anise KOLTZ, à qui l'Académie a décerné le « Grand Prix de littérature française hors de France — Fondation Nessim Habif ». Hommage à celle qui est une des grandes voix européennes de la poésie, mais aussi à son pays, le Grand-Duché de Luxembourg, qui nous est si proche et dont la capitale allait devenir, en 1995, pour douze mois, « la ville européenne de la Culture ». Anise KOLTZ allait répondre à cet éloge en évoquant son père belge et les nombreux amis poètes qu'elle compte chez nous. S'interrogeant sur le mystère de la poésie, elle allait évoquer « l'impondérable inhérent à l'instrument du langage », ajoutant que « la langue bascule souvent car le terrain que nous pratiquons est miné ». Et, dans un beau mouvement de naturel, elle avait donné la preuve de ces bascules — qui sont celles de la trouvaille — en disant quelques-uns de ses récents poèmes.

La sincérité du propos d'Anise KOLTZ, son naturel à l'exprimer, avaient déjà séduit l'assemblée. Ses poèmes firent redoubler une sympathie que chacun brûlait de lui exprimer. Aussi fut-elle saluée par des applaudissements particulièrement nourris et prolongés.

La séance elle-même étant placée sous le signe de Camille LEMONNIER à l'occasion du 150^e anniversaire de sa naissance, on entendit tout d'abord l'orateur visiteur, M. Paul GORCEIX, professeur à l'Université Michel Montaigne (Bordeaux III). Cet éminent connaisseur de notre littérature avait donné pour titre à son discours « Camille Lemonnier ou l'identité picturale belge ». Propos de très grand intérêt, inspiré par le rapprochement qui s'opère chez Lemonnier, entre la nouvelle esthétique picturale et celle du naturalisme, l'une et l'autre s'inspirant du réel.

Pour sa part, M. Raymond TROUSSON avait intitulé son propos : « Camille Lemonnier ou la littérature en Cour d'Assises ».

Détaillant, avec la précision qu'on lui connaît, le climat du temps et la mise en question progressive de la littérature naturaliste par les tribunaux, notre Confrère allait rappeler les étapes de cette « chasse aux sorcières » qui, en quelques années, eut Paris, Bruxelles et Bruges pour théâtre, et la fière réponse que le romancier allait lui donner dans *Les*

deux consciences où, sous les apparences de son héros, Wildman, il incarnait une fois encore le combat de l'esprit contre la morale conventionnelle.

Séances mensuelles

Evoquant le superstrat du français, M. André GOOSSE, observe que les langues germaniques ont exercé une influence non négligeable sur le latin à l'époque impériale. Les Francs ont en effet donné à la Gaule sa nouvelle organisation et sa nouvelle aristocratie. Ils ont introduit dans la langue locale, qui allait devenir le français, un assez grand nombre de mots, même abstraits, et beaucoup de noms de personnes, de noms de lieux se trouvant surtout en bordure de la frontière linguistique due aux invasions. Rien ne prouve une germanisation profonde du nord de la Gaule (séance du 10 septembre 1994).

Cherchant à définir les «éléments d'une poétique», M. Georges THINÈS définit les cheminements qui peuvent être décelés au cours du processus de création d'un poème. Il y discerne trois étapes : la genèse du poème, la production du thème, le pouvoir générateur de la forme. A partir de ces trois stades, qu'il étudie longuement un à un, la création se manifeste, selon lui, comme «la mise en évidence de l'essentiel», le poème devenant «l'expression lyrique d'une exigence de justesse conceptuelle». (séance du 8 octobre 1994)

Un destin qui semblait brillant n'a pas empêché Jean Giraudoux, mort voici 50 ans, de connaître des échecs ou des déceptions. Son théâtre a d'abord paru marginal par rapport à ses romans, alors, observe M. Georges SION, qu'avec *Amphytrion 38*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* et *Electre*, il réinventait la tragédie. Des exemples cités par notre Confrère, ou des souvenirs comme ceux de Valentine Tessier, créatrice de son théâtre, montrent tout ce que l'écrivain apportait, voire annonçait par des signes que l'on retrouvera bientôt chez Sartre ou chez Anouilh (séance du 19 novembre 1994).

Sous le couvert d'un apologue qui met en scène un homme désireux de se doter d'un jardin, l'une des fleurs bienvenues de celui-ci, la marguerite, et l'envahissant pissenlit dévastateur, il s'agit, pour M. Jacques CRICKILLON, plus de poser des questions qu'à leur donner des réponses. Pourquoi le jardin est-il à la fois l'image de la paix et celle de la clôture ? Pourquoi le pissenlit est-il l'image du mal, la marguerite celle de la vertu ? Et le poète, s'il n'est pas jardinier, ne possède-t-il pas, lui aussi, son territoire ? Il n'est pas de jardin qui ne soit, en quelque sorte, «totalitaire» par les notions de sélection, d'ordre qu'il met en œuvre. Il n'est pas non plus de parole ni d'écrit qui ne le soient, alors que le poème ne saurait se fonder comme tel que par l'ouverture... (séance du 10 décembre 1994).

Divers

M. Willy BAL a prononcé plusieurs allocutions entre autres, un Hommage à Roger FOULON et la présentation de l'œuvre poétique wallonne de ce dernier, il a publié divers articles: «Picard et wallon en Hainaut» (El Bourdon, Charleroi, n° 468, septembre 1994); «Le Dictionnaire illustré et encyclopédique des patois de Fagne et de Thiérache» (dans El Bourdon, Charleroi n° 471, décembre 1994). Il a également préfacé le livre de Roger Foulon intitulé «Bat'lis et batias du tamps qu'est oute».

Pour répondre au vœu des lecteurs qui souhaitent se trouver mieux informés des richesses et de la diversité de notre littérature, Charles BERTIN a décidé d'organiser chaque saison au sein de la Bibliothèque de l'Association culturelle de Rhode-Saint-Genèse, dont il assure la présidence et qui porte désormais son nom, un certain nombre de rencontres avec des écrivains de notre Communauté française : six fois par an, un écrivain que l'actualité aura mis particulièrement en lumière sera présenté au public. La première de ses rencontres, intitulées les «lundis de la Bibliothèque», a eu lieu le 16 janvier dernier : l'invité était Alain Bosquet de Thoran, lauréat du Prix Rossel pour son recueil de nouvelles : *La petite place à côté du théâtre*.

M. Jacques-Gérard LINZE a publié un recueil de poèmes intitulé *Au bord du monde* (Ed. Le Non-dit) et un roman, *La Trinité Harmelin* (Ed. Talus d'approche). Il a également publié diverses nouvelles (*L'enfer est pavé de bonnes intentions - Un déjeuner pour débiter et Une apparition*). Il a participé à diverses causeries et a collaboré à la Revue Générale et au Journal des Poètes.

M. Roland MORTIER a fait la conférence d'ouverture du congrès annuel de la Société espagnole d'étude du XVIII^e siècle (Salamanque, 9-11 juin) : il a traité, en espagnol, du «Multiple XVIII^e siècle». Les 12 et 13 septembre, il a participé à Strasbourg à un atelier de la Fondation européenne de la Science sur les diverses acceptions du concept de «Lumières». Les 20, 21 et 22, il a participé à Munich à un congrès d'historiens sur la perception de l'Allemagne moderne à l'étranger. Du 28 septembre au 5 octobre, il a participé au congrès qui s'est tenu à Oxford, dans le cadre de l'année Voltaire, sur le thème «Les combats de Voltaire» et il y a présenté une communication sur les réactions de Voltaire à la publication du *Système de la Nature* (1770). Le 13 octobre il a parlé à Helsinki de «Voltaire et l'Europe». Du 28 au 30 octobre il a participé à Ferrare à la réunion des «francisants» italiens et y a pris la parole au cours d'une table ronde sur les orientations méthodologiques. Les 2 et 3 novembre, il a été invité aux fêtes qui ont marqué le passage de l'Université de Paris VII-Jussieu au titre de Paris VII-Denis Diderot : il y a fait un exposé sur «Diderot et l'Encyclopédie». Le 7 décembre, il a

pris la parole lors de la commémoration à l'U.L.B. du 20^e anniversaire des *Etudes sur le XVIII^e siècle* dont il est le fondateur.

Enfin, il a publié divers articles, e.a. des contributions aux volumes sur *The secular City*, *George Sand et son temps* et *Juifs en France au XVIII^e siècle*.

M. Georges SION a participé à diverses réunions: Académie Goncourt à Paris, Biennale Internationale de la Poésie à Liège. Il a donné diverses conférences, présidé aux travaux du Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar. En tant que président du Centre francophone de Belgique du Pen Club international, il a accueilli divers écrivains venus de divers pays. Il a en outre conduit la délégation du Centre au Congrès international de Prague du 6 au 12 novembre.

M. Georges THINES a publié deux ouvrages: *La face cachée* (Ed. L'Age d'Homme) et *Gémonies* (Ed. L'Arbre à Paroles). Il a été interviewé, avec M. Francis Tessa, directeur des Editions de l'Arbre à Paroles, par Mme Colette Bargerau à la radio locale d'Ottignies-Louvain-la-Neuve. Le thème en était la poésie française de Belgique. Il a été élu président d'honneur de la Société zoologique de France.

Il a présidé l'atelier «Poésie et amour du monde» à la Biennale de Poésie de Liège. Il a également donné plusieurs conférences.

M. Raymond TROUSSON a fait des conférences à Bruxelles et à Paris sur Victor Hugo et sur Voltaire, des conférences sur Mme de Charrière à Utrecht et à Bâle. Il a publié *Isabelle de Charrière. Un destin de femme au XVIII^e siècle* (Paris, Hachette) et, en co-édition avec Robert FRICKX, *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*, tome IV, 1981-1990 (Duculot).

M. André VANDEGANS a fait une communication sur «Le Parnasse dans la Vie littéraire (1888-1892) d'Anatole France» au «Colloque Anatole France, Humanisme et Actualité» à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Il a publié dans *Aevum* un article sur «Chateaubriand devant Brunetière» et dans *Studi Francesi* une étude sur «Julien Gracq lecteur de Chateaubriand». Il a fait paraître dans le Bulletin baudelairien: «Sur Baudelaire et Chateaubriand».

M. Marc WILMET a publié divers articles dont *La Linguistique française: rétro-prospective dans La Linguistica francesca, situazione y perspectivas a finales del siglo XX* (Actes du Colloque organisé par le Département de philosophie française de l'Université de Saragosse) et Notes de lecture (ouvrages de J. POPIN, B. LARSSON: Travaux de Linguistique).

Il a écrit divers articles de circonstances. Il a fait une communication intitulée: L'imparfait: le temps des anaphores? au Colloque «Relations anaphoriques et (in)cohérence» à Anvers.

Enfin, il a participé à diverses conférences en Belgique et à l'étranger (Bruxelles, Gand, Verviers, Waterloo, Québec, Strasbourg). Il a également participé à quelques interventions télévisées.

Mme Liliane WOUTERS a publié une nouvelle intitulée *Sur la digue* dans *La Belgique imaginaire*, volume collectif édité chez Bernard Gilson. Sa pièce *La Salle des profs* est parue aux Editions Labor, dans la collection Espace-Nord. Elle a participé au projet *Lettres aux acteurs* dans le cadre des Rencontres internationales de théâtre contemporain, à Liège. Le 9 octobre, son monologue *Retrouvailles* y a été interprété par Janine Godinas. Une présentation de sa poésie, par Eric Brogniet, suivie d'un choix de poèmes traduits en néerlandais, est parue dans *Gierik-NVT* (Nieuw Vlaams Tijdschrift).

L'A.E.B. à l'Académie pour un hommage à Roger FOULON

L'Association des Ecrivains belges tient traditionnellement, on le sait, au mois d'octobre, sa séance d'ouverture de l'année littéraire. Souhaitant prendre occasion, en 1994, de cette réception pour rendre un hommage public à M. Roger FOULON, qui a donné à ses vingt années de présidence un éclat particulier, l'A.E.B. a obtenu, pour l'occasion, l'hospitalité de l'Académie. Aussi est-ce un public de quelque deux cents personnes qui s'est pressé dans la salle de marbre où les allocutions de MM. Jean Tordeur, Secrétaire perpétuel, André Gascht, membre du Conseil de l'A.E.B., Willy Bal, membre de l'Académie et de l'A.E.B., Mme France Bastia, Présidente de l'A.E.B. furent entrecoupées par des récitations de poèmes et par deux excellentes interprétations musicales du Quatuor Tetras. Après quoi, le héros de la fête exprima avec beaucoup de chaleur et d'émotion ses remerciements et ses vœux pour l'avenir. Le compte-rendu complet de cette séance a été publié dans le numéro de novembre de la revue de l'A.E.B. : « Nos Lettres ».

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 F.B.
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) — Années 1970 à 1990, par Jacques Detemmerman. 1 vol. in-8° de 64 p. — Chaque volume 250,—
- 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 Poulliart, 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 Garnir, 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 Wigny, 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 Pastoralle (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. *Cassandre*. 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,—
- LEMAIRE Jacques. — *Les visions de la vie de Cour dans la littérature française de la fin du Moyen-Âge*, 1 vol. in-8° de 579 p. 1500,—
- 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. — <i>Le « Cimetière marin » de Paul Valéry</i> (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975	650,—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933	600,—
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954	600,—
RUBES Jan : <i>Edmond Vandercammen ou l'architecture du caché</i> (Essai d'analyse sémantique) 1 vol. in-8° de 91 p. — 1984	400,—
SANVIC Romain. — <i>Trois adaptations de Shakespeare : Mesure pour Mesure. Le Roi Lear. La Tempête</i> . Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p., — 1967.	450,—
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962	700,—
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. — 1960	400,—
SKENAZI Cynthia. — <i>Marie Gevers et la nature</i> , 1 vol. in-8° de 260 p. — 1983	600,—
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966.	400,—
TERRASSE Jean. — <i>Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or</i> . 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970	800,—
THIRY Claude. — <i>Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon</i> . 1 vol. in-8° de 170 pp. — 1980.	400,—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 274 p. — 1943.	700,—
VANDEGANS André. — <i>Lamartine critique de Chateaubriand dans le « Cours familier de littérature »</i> . 1 vol. in-8° de 89 p. — 1990 . . .	350,—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un Mâle », de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961	500,—
VANZYPE Gustave. — <i>Itinéraires et portraits</i> . Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. — 1969	500,—
VISAGES DE VOLTAIRE. — <i>Texte de René Pomeau, Haydn Mason, Roland Mortier et Raymond Trousson</i> . 1 vol. in-8° de 63 p.	300,—
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression, 1970	500,—
VIVIER Robert. — <i>L'Originalité de Baudelaire</i> . 1 vol. in-8° de 301 p. — 1989. Réédition.	1.250,—
VIVIER Robert. — <i>Traditore</i> . 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960.	500,—
WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8° de 255 p. — 1949	600,—
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin. — Le poète et son art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941	500,—
WYNANT Marc. — <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier</i> . 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 parlers 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,—
- LECOQ 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 solitude</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,—
PLISNIER Charles. — <i>Figures détruites</i> . Préface de Charles Bertin. 1 vol. 18 × 11,5 de 327 p.	385,—
DE BOCK Paul-Aloïse. — <i>Le Sucre filé</i> . Préface de Jacques De Decker. 1 vol. 18 × 11,5 de 245 p.	385,—
HEUSY Paul. — <i>Gens des rues</i> . Préface et notes de Paul Delsemme. 1 vol. 18 × 11,5 de 254 p.	385,—
LEMONNIER Camille. — <i>Une vie d'écrivain</i> . Préface et note de Georges-Henri Dumont. 1 vol. 18 × 11,5 de 298 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. — 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 BOSQUET. Préface de Jeanine MOULIN. 1 vol. 18 × 11,5 de 184 p., 1992	385,—
VAN LERBERGHE Charles. — <i>Pan, Les Flaireurs</i> (Première réédition, préface de Robert VAN NUFFEL, introduction de Georges SION. 1 vol. 18 × 11,5 de 168 p., 1992	385,—
MOGIN Jean. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Jean TORDEUR. Préface de Michel DUCOBU. 1 vol. 18 × 11,5 de 205 p., 1995.	385,—
SCHEINERT David. — <i>Poèmes choisis</i> . Portrait par Liliane WOUTERS. Préface de Jacques-Gérard LINZE. 1 vol. 18 × 11,5 de 284 p., 1995.	385,—

Les ouvrages figurant dans ce catalogue ainsi que les textes publiés dans le *Bulletin* peuvent être obtenus par commande écrite ou téléphonique à l'Académie royale de langue et de littérature françaises — Palais des Académies, Rue Ducale, 1, 1000 Bruxelles. Tél. : 02/550.22.74 ou 550.22.77. Fax : 02/550.22.75. CCP : 000-1311848-20 du Patrimoine de l'Académie. Bruxelles.

Table des matières

TOME LXXII – ANNÉE 1994

SÉANCES PUBLIQUES

SÉANCE PUBLIQUE DU 26 FÉVRIER 1994

RÉCEPTION DE MM. ROBERT FRICKX ET JACQUES CRICKILLON

Discours de M. Raymond Trousson	5
Discours de M. Robert Frickx	16
Discours de M. Jacques-Gérard Linze	27
Discours de M. Jacques Crickillon	39

SÉANCE PUBLIQUE DU 18 JUIN 1994

RÉCEPTION DE M. ROLAND BEYEN ET DE M^{me} FRANÇOISE MALLET-JORIS

Discours de M. Raymond Trousson	57
Discours de M. Roland Beyen	70
Discours de M. Georges Sion	82
Discours de M ^{me} Françoise Mallet-Joris	91

SÉANCE PUBLIQUE DU 3 DÉCEMBRE 1994

REMISE DU GRAND PRIX DE LITTÉRATURE FRANÇAISE HORS DE FRANCE - FONDATION NESSIM HABIF

Allocution de M. Jean Tordeur	259
Remerciement de M ^{me} Anise Koltz	267

CAMILLE LEMONNIER (1844-1994)

Discours de M. Paul Gorceix	269
Discours de M. Raymond Trousson	282

SÉANCES MENSUELLES

LITTÉRATURE ET RÉGIONALITÉ

Communication de M. Lucien Guissard à la séance mensuelle du 8 janvier 1994	104
--	-----

ANTEPOST. CONTE LINGUISTIQUE	
Lecture de M. Marc Wilmet à la séance mensuelle du 12 février 1994	112
DE MAETERLINCK À IONESCO	
Communication de M. Robert Frickx à la séance mensuelle du 12 mars 1994	122
CONSTANT BURNIAUX CONTEUR	
Communication de M. Jacques-Gérard Linze à la séance men- suelle du 9 avril 1994	133
LA VISITE À LA GRAND-MÈRE	
Lecture de M. Charles Bertin à la séance mensuelle du 8 mai 1994	146
DE QUELQUES MOTS VOYAGEURS AU LONG COURS	
Communication de M. Willy Bal à la séance mensuelle du 11 juin 1994	160
À PROPOS DU SUPERSTRAT DU FRANÇAIS	
Communication de M. André Goosse à la séance mensuelle du 10 septembre 1994	301
ÉLÉMENTS D'UNE POÉTIQUE	
Communication de M. Georges Thinès à la séance mensuelle du 8 octobre 1994	311
UNE PENSÉE POUR GIRAUDOUX	
Communication de M. Georges Sion à la séance mensuelle du 19 novembre 1994	320
LE JARDINIER, LA MARGUERITE ET LE PISSENLIT	
Communication de M. Jacques Crickillon à la séance men- suelle du 10 décembre 1994	330

TEXTES

ROBERT VIVIER ET LA RENCONTRE D'AUTRUI	
par Marcel Thiry	179
PAUL SPAAK ET L'ITALIE	
par Robert Van Nuffel	196

LA TREIZIÈME ÉDITION DU BON USAGE

Allocution de M. Jean Tordeur	224
Allocution de M. Éric Tomas	228
Allocution de M. Marc Wilmet	230
Remerciement de M. André Gosse	224

LE RETOUR DE LA LANGUE ROUMAINE DANS SON ESPACE LATIN

Discours de M. Mihai Draganescu, Ambassadeur de Roumanie	343
--	-----

CHRONIQUE

Chronique	240, 359
Catalogue des ouvrages publiés	364