

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



BRUXELLES
PALAIS DES ACADÉMIES

SOMMAIRE

Séance publique du 7 mai 1966

Réception de M. Adrien Jans :

Discours de M. Pierre Nothomb	83
Discours de M. Adrien Jans	94

L'écllosion du tragique dans le théâtre de Racine (<i>Communication de M. Eugène Vinaver à la séance du 14 mai 1966</i>) .	111
---	-----

CHRONIQUE

Séances de l'Académie	127
Distinctions	127

Abonnement au Bulletin trimestriel, un an : 150 frs à verser au C.C.P. N° 150119 de l'Académie.

Séance publique du 7 mai 1966 (1)

Réception de M. Adrien Jans

Discours de M. Pierre NOTHOMB

Je viens de relire, Monsieur, les pages que, pour un hommage qui vous fut rendu à Arlon, sous ma présidence, vous consacra un jour notre cher Edmond Vandercammen, que la maladie vient de retenir pendant de longues semaines loin de nous. Et je me suis dit que j'avais été bien présomptueux en demandant l'honneur de faire ici publiquement votre éloge. Car nul n'eût convenu pour vous louer, en vous éclairant, autant que le Confrère auquel nous pensons tous. Et auquel je vois tant de traits communs avec vous. Cette discrétion grave, cette voix un peu sourde, cette noblesse de ton, ce sens pathétique de l'Univers divin et aussi de l'humble vie de tous les jours... Du moins puis-je ainsi, en public, en unissant sa pensée à la vôtre, lui adresser notre affectueux salut.

Je viens de lire aussi, Monsieur, dans la *Grive*, organe périodique de la *Société des Ecrivains Ardennais*, une note soulignant avec fierté qu'à un membre de ce groupe, Henri Davignon, succédait, en notre Académie, un autre membre de ce groupe ; à un écrivain Ardennais un autre écrivain Ardennais ! Et s'est posé aussi une nouvelle fois pour moi, paradoxalement d'abord, tout le problème de la Belgique littéraire — et le vôtre. Car vous êtes, avant tout (je prends cet « avant tout », bien entendu, dans son sens chronologique) un authen-

(1) Cette séance s'est tenue au Palais des Congrès.

tique Flamand. Un Flamand de la frontière linguistique d'abord : votre famille était originaire, m'avez-vous dit, de cette commune aux trois noms : Sichen-Sussen-Bolré, où hier on nous annonça que la terre tremblait. Et quelqu'un dit même, plaisamment, que c'était en votre honneur ! Mais un autre expliqua bientôt que ce n'était pas un vrai tremblement de terre : votre triple village étant construit — ce qui vous explique déjà peut-être — au-dessus de cavités naturelles ou artificielles qui s'affaissent parfois dans une sorte de bruit souterrain de silence. Et un Flamand aussi de la frontière intérieure de l'usage linguistique, puisque vous êtes né à Edegem, dans la banlieue anversoise, non loin des frondaisons et des étangs de Notre-Dame de Missembourg.

« Dans les vingt premières années de ce siècle », avez-vous écrit en tête d'un admirable petit livre sur Marie Gevers, « Edeghem, à une lieue et demie d'Anvers, était encore un village. On y oubliait l'existence proche de la ville. Missembourg aux triples toits en garde, parmi les arbres, le souvenir.

» Depuis la chaussée de Hove jusqu'au château, la plaine aux blés de juillet et aux navets d'automne s'étendait vers les faubourgs. Un large chemin de terre taraudé d'ornières la traversait : enfant, j'y accompagnais ma mère cherchant le lait à la ferme Van Put, et puis commençaient les sentiers. L'un d'eux glissait vers la droite, longeait une prairie et l'on gagnait le « chemin des soupirs » sous les frondaisons. Mon père m'y conduisait en mai pour y entendre le rossignol. A travers une haie assez drue, écartant les feuilles, je pouvais deviner l'étang, les chemins silencieux, le jardinier qui passait, ou une jeune femme vêtue d'une robe longue et dont je ne connaissais que le nom. Nous disions « Missembourg », nous disions « les Gevers » et gravions nos initiales dans les troncs des grands hêtres qui, un peu plus loin, conduisaient du château à la chaussée de Malines. C'est là que j'ai fixé mon premier rendez-vous avec la poésie, non point écrite, mais vécue, inconsciemment encore ressentie.

» Là, commençait, pour moi, la légende d'un nom : Missembourg a rempli mes rêves d'enfant. Je poussais la grille

fermée sur un monde inconnu, sur un pont en dos d'âne, sur la grande maison dont la vie semblait si secrète, si cachée... »

Votre père, qui vous apprenait à écouter le rossignol (qui parle une langue très supérieure aux deux nôtres), était un juriste distingué de cette métropole, que personne ne pourra jamais empêcher d'être, littérairement autant que commercialement, bilingue ou trilingue. Vous aviez quinze ans quand vos études vous amenèrent à Bruxelles, d'où vos vacances vous conduisirent souvent dans les prés et les bois de la liégeoise Amblève, à quelques lieues à peine d'Henri Davignon qui, demi-français, demi-flamand aussi par le sang, écrivait aux Mazures, après *Un Belge, l'Ardennoise*. Mais il ne dépassait pas l'Ardenne élégante : celle de Spa où votre second mariage vous ramène souvent aujourd'hui. Vous, vous aviez bientôt, poussé par cet instinct dont nous chercherons tout à l'heure la source secrète, gagné l'Ardenne des profondeurs cachées, où vous vous étiez installé — cela dura dix ou douze étés — y cherchant sans le savoir, et y trouvant, le vrai climat de votre âme. Mais non celui de votre action, et de vos travaux quotidiens restés mêlés à ce Bruxelles, merveilleusement assimilateur dans le respect de nos diversités régionales et de notre double génie... Mais c'est Anvers avant l'Ardenne qui vous avait fait d'abord ce que vous êtes. L'Ardenne l'acheva en vous révélant définitivement à vous même. Pas tout à fait à nous encore. Vous ne serez jamais, je crois, tout à fait révélé !

Je remonte le cours de votre œuvre. Ce n'est pas la méthode habituelle. Quand il s'agit de vous c'est la bonne. Il ne faut pas seulement, comme je l'ai fait en esquissant votre vie, vous suivre dans votre œuvre pour enfin vous cerner. Il faut la prendre à son stade actuel d'épanouissement, pour aller, à contre-courant, chercher votre secret originel peut-être inconnu de vous même, du moins peut-être informulé. Voyage à rebours qui en vaut la peine. A partir de ce dernier roman qui plusieurs fois en a prononcé le mot caché. L'Ardenne des grands méandres et des forêts profondes de la basse Semois vous en a imposé le thème, comme celui du roman

précédent... Puis-je vous dire en passant que je ne crois pas que votre Ardenne soit tout à fait la vraie ? — Et sans doute ce grand écrivain de nature et de légende qu'est Adrien de Prémorel, et ce grand peintre qu'est Marie Howet, et qui fut à Rochehaut votre voisine initiatrice, vous l'auront dit ou vous le diront. Mais elle est vraie pour vous dans ses paysages et ses habitants, porteurs tous, croyez-vous, d'un secret qui les oppresse et qui nous oppresse. Sans elle, telle que vous l'avez vue et comprise, vous ne les auriez jamais vus ou imaginés et nous, peut-être, ne vous aurions pas tout à fait compris...

Jean-Paul est le fils de Marie Delure et d'un ouvrier étranger — qui continue à hanter, par périodes, le village et la maison. Le père légal — de Jean-Paul —, digne et droit, n'en sait rien ou n'en veut rien savoir. Mais le garçon grandit dans une solitude inassimilable, parmi ses frères si conformes aux normes familiales : *d'un autre sang*. Et le drame qui noue l'homme et la femme entre un amour qui n'est pas fini et qui ne peut finir et un devoir qui s'impose et qui est accompli et respecté en silence, n'est rien auprès du drame de Jean-Paul qui ne se connaît pas, puis se connaît trop, et qui, en grandissant, libère, dans son cœur et sa chair, des forces cachées et révélatrices... Jusqu'au jour où le choix définitivement lui est imposé par l'exemple familial et où, comme sa mère, il est sauvé de lui-même par une de ces forces secrètes dont nul n'est tout à fait le maître. « Marie comprend-elle ses paroles ? Ses paroles ne lui sont-elles pas dictées ? Comment de tels mots lui sont-ils venus à la bouche sinon par cette conscience reculée au fond d'elle-même, là où mûrit lentement le fruit de son expérience ? » Il y a toujours quelque chose de sourd, de caché, de deviné à peine d'eux-même d'abord dans le cœur et le sens de vos héros — peut être à moitié inconnus de vous-même. Et donc vivants de leur vie propre. A moins que...

Non loin de ce même haut village forestier et panoramique de la Semois des frontières — où les gens voient encore passer votre silhouette méditative et un peu sombre — un étranger s'est installé dans une cabane des bois, au bord d'une

rivière invisible. Parfois il en remonte, apparaît pendant quelques instants parmi les maisons et les hommes. Et le soir de la fête, où il conquiert étrangement le cœur d'une fille qui semble l'attendre, commence pour lui et plusieurs autres, avant de se prolonger dans le mystère, un drame d'amour et de mort. Le *Manant* — c'est le seul nom qu'on lui donne — n'est plus seulement pour nous, qui l'avons *reconnu*, dans tous les sens du mot — puis-je vous rappeler qu'il obtint le premier grand prix, dit prix Van den Corput, de l'Académie Luxembourgeoise ? — un personnage mystérieux et tragique d'un roman pathétique et vivant, il est l'énigme et l'élément merveilleux d'un petit monde inquiet parmi ses réalités et ses symboles : ceux qu'il entraînera dans son aventure ne le verront-ils pas, en un soir de douleur, converser avec le fantôme réel, mais insaisissable, de son amour perdu ?...

Pierre Dalant dont vous avez raconté l'aventure, peu vraisemblable mais d'autant plus belle, plusieurs années avant de connaître l'Ardenne — et que vous m'avez dédicacées en m'écrivant au-dessus de votre signature « Ces pages qui me brûlent les mains » — Pierre Dalant, le héros de *Echec à l'Homme*, a fait cinq ans de guerre et ne peut se réadapter à la vie du commun des hommes. Il va d'une ville à l'autre et rencontre l'amour et, avant de le trahir, oscille entre l'espoir et le désespoir. Il devient travailleur d'usine, vit dans un faubourg en colère, participe aux révoltes et aux défaites d'un peuple exaspéré, ne cesse de se chercher lui-même sans jamais se trouver... Vous vous adressez à lui dans un mouvement d'éloquence fraternelle : « Tu n'es pas l'homme des certitudes, Pierre Dalant, on dirait que tu es entré dans la vie malgré toi. De la souffrance tu ne tires aucune leçon ; de la joie tu ne tire qu'un breuvage sans réconfort... » Il essaie enfin, dans le crime, de se délivrer. « Dieu fait échec à l'homme » disait-il. « C'est en cela qu'il s'est fourvoyé ! » reprend le narrateur qui l'observe. « Je ne savais pas comment lui expliquer à quel point il se trompait en disant cela. Ce n'est que maintenant que j'ai compris, dans cette nuit où courait le pauvre Pierre. Non, Marie, Dieu ne fait pas échec à l'homme. Mais

l'homme doit se faire échec à lui-même... ! Il n'est pas d'autre devoir que de vivre et d'aimer. Et pour vivre un véritable amour, il faut parfois aimer, contre soi-même... » Le ton reste, on le voit, toujours noble et tendu. Sauf lorsque passe au-dessus du drame un nuage merveilleux de lumière tendre.

Catherine Morvanne — la *Jeune fille aux Sortilèges* — peuple aussi déjà sa solitude par des fantômes. Et ceux-ci sont d'abord ceux du rêve le plus heureux avant d'être ceux de la douleur — « Voici, dit-elle en montrant un de ses portraits à ses nouvelles amies, une enfant blanche descendue de la lune, étonnée de reconnaître dans les fleurs le sourire dont elle a rêvé... » Et ce n'est qu'après une décevante aventure d'amour et de mort qu'elle reviendra à une réalité, où le mystère divin encore consolera sa solitude.

Tels sont vos romans qui ne me suffisent pas pour vous comprendre. Je prends vos poèmes en commençant aussi, d'abord, par le dernier, car je veux encore plus connaître vos mots-clefs, arriver à la révélation de la source. Les héros de romans sont peut-être des créations de votre art, ce sont vos cris et vos silences que maintenant je veux saisir... Les premiers que je trouve dans votre dernier recueil, la *Tunique de Dieu*, c'est ce *Christ sur ma Table* :

*Dans cette nuit en laquelle la nuit s'est évanouie
Je suis seul avec toi face à face
Et j'ose te regarder, j'ose affronter ton mutisme
Ton refus de me parler, de me dire ce mot que
j'ignore et qui devrait me délivrer
Ce mot que je voudrais arracher à tes lèvres obstinément closes
Parle, ô Christ
Pourquoi ces siècles de silence et d'effacement
Et ce troupeau que tu livres à lui-même
Et que tu laisses courir sur les chemins qui le blessent ?
Pourquoi les obstacles dressés devant les marches communes
Les gouffres ouverts devant tant de solitudes
Et les errements de brebis égarées
têtes levées vers les sommets dans l'air glacé des cols
Essayant de respirer leur vérité ?*

La série d'*Arrache-Cœur* (1961) est moins mystique, plus légère... La rose endormie, le visage de la Sibylle, le danseur absolu, les deux anges, les chapelles dans la montagne, le silence et le recueillement des musiques : le Poète est un instant détaché de son isolement. Celle de la *Colonne ardente* retrouve la verve puissante et pathétique. Les grandes images religieuses se déploient de nouveau en de vastes versets qui sont longtemps de longues plaintes

Je sais mon Dieu que vous ne m'avez pas refusé le bonheur, vous m'avez refusé la paix

Des mains vers moi se sont tendues et j'ai connu le soleil de l'amitié

Vous m'avez enlevé mes amis

Vous m'avez invité à chanter la beauté et la douceur de votre maison

Et de ma voix tremblante de ferveur vous avez détruit les mots...

Et : ... le dernier pas est franchi et... je commence,

Mon Dieu, à l'accepter

N'ayant plus de bien que l'absence...

Vous m'avez tout enlevé, mais peut-être avez-vous

exigé ce vide absolu de moi-même

Pour y prendre seul la place désespérément ouverte...

Ainsi se continue ce long processionnal de la solitude vers la solitude... Je viens de prononcer une nouvelle fois le mot-clef de votre vie. Reviendrons-nous toujours à ce mot ?

Est-il celui seulement de l'âge mûr ?

Voici les poèmes de jeunesse. Non pas ces *Clairs Obscurs* au titre révélateur que je n'ai pu retrouver encore. Mais ce *Chant des âmes* qu'en pleine guerre un jour j'entendis chanter. Et qui était rempli de grâce — et pas seulement assoiffé de la grâce de Dieu. Et qui avait commencé du fond de l'exil pyrénéen de 1940 que vous ne pouviez pas supporter (mais ne semblez-vous pas fait pour l'exil ?) par cet appel au cher et toujours fraternel Pierre-Louis Flouquet, du *Journal des Poètes* :

Autour de moi des torrents, autour de toi que sais-je ?

Sont-ce des murs de fer sous un ciel en flamme ?

*Est-ce le silence de ton âme ou les questions sans réponse ?
 Car l'appel que tu lances, pas plus que le mien
 Ne rencontre la voix dont il voudrait joindre la résonnance...*

Et s'il y a un cri de Présence : d'effort vers la Présence :

*Par cet arbre qui se découpe comme un éventail sur le couchant
 Par ce monticule qui un instant soulève la ligne horizontale
 Par le souffle qui vient d'un autre monde et tourne autour de moi
 Je suis lié à toutes les origines et à la cause des causes
 Qui n'a qu'un nom résumant toutes les floraisons
 Et par cette cloche qui sonne, et par ces blés entassés qui partent
 au rythme des tombereaux du soir
 A Dieu je suis lié*

il n'en est pas moins vrai que le leit-motiv inavoué peut-être et même involontaire de ces poèmes comme de ces romans, dont tous les personnages s'en enivrent ou risquent d'en mourir c'est, il faut le répéter, la solitude. Celle qu'on subit, qu'on accepte et même qu'on désire mais que l'on combat aussi, celle qui révèle le personnage à lui-même, et aussi le poète, celle qui trouble et purifie, celle qui est l'épreuve la plus redoutable de l'homme, le risque et peut-être la récompense du chrétien. Celle que seule sur la terre allège parfois le merveilleux des songes et des sortilèges. Car si l'inquiète confiance en Dieu vous en sauve, votre secours est aussi dans les illusions du printemps, dans les jeux du sorcier rustique. Vous refusez la chanson mais pas l'enchantement.

Mais ce sont vos essais qui, en nous donnant une égale mesure de votre talent, nous révèlent le mieux le choix de vos méditations intérieures et de vos amitiés spirituelles, révélatrices aussi. Vous y aviez préludé en fondant à l'Université de Louvain, avec Yvan Lenain et d'autres, la *Nouvelle Equipe* qui osait se dire non seulement revue d'art et de littérature — c'eût été facile — mais de philosophie. Vous en étiez plus que l'inspirateur : l'administrateur ! Et l'argent, quand Lenain et vous ne trouviez pas de victime, faisait souvent défaut. Il fallut un jour remplacer la revue par des cahiers irréguliers. Mais Bernanos, Maritain, Claudel vous

assurèrent de leur sympathie, vous envoyèrent même quelques textes. Il y avait aussi des conférences, des spectacles. Akarova dansa sur de la musique de Bach. Vos essais, qui allaient naître de cet essai, sont peut-être la part la plus importante de votre œuvre. Je laisse de côté, dans l'inventaire que je vais faire, certains travaux de librairie qui honorent à la fois l'auteur patient qui les écrivit que l'éditeur qui les commanda : je songe ici à Roger Gheysens, des Editions Brépols, qui entreprit un jour avec votre aide notamment une collection dite du *Carrefour des Lettres* : elle vous donna l'occasion d'étudier et d'écrire un Agrippa d'Aubigné, une Louise Labbé, un Rabelais, après avoir donné aux éditions Goemare un érudit et pénétrant Erasme, et à Casterman un pénétrant tableau de la poésie française contemporaine. Je néglige peut-être ici d'autres essais. Mais je signale à la relecture de vos fidèles — et des autres — votre volume de 1938, aux Editions de la Cité Chrétienne sur *la Pensée de Jacques Rivière*, et aux Cahiers du *Journal des Poètes* votre *Jules Supervielle* de Novembre 1940 — alors que vous aviez brisé dès cette année votre plume de journaliste — et surtout vos *Entretiens Poétiques*. La lecture parlée de ces causeries fut mémorable. Nous étouffions. Nous ne pouvions rien écrire qui ne risquât d'être censuré ou qui n'eût l'air d'être conforme au désir de l'autorité occupante. Seul l'essai littéraire en profondeur pouvait être tenté. C'est Thomas Braun qui eut l'idée d'organiser chez lui une série d'entretiens sur des poètes étrangers aux vicissitudes du temps, et dont il vous confia le choix et l'étude. Je me rappelle cette audace de l'un, le courage de l'autre, cette complicité de tous pour ne parler publiquement de rien qui dépassât les profondeurs de l'âme ou les réserves de l'esprit. Vous apparûtes à vos auditeurs étonnamment jeune certes, bien qu'ayant déjà un nom, mais étonnamment mûr et noble dans vos prospections et vos analyses. Jamais peut-être on ne parla aussi bien de Baudelaire — Baudelaire ou l'Inquiétude —, de la pensée secrète et révélatrice de Patrice de la Tour du Pin, de Rainer Maria Rilke et de ses anges. Je connaissais aussi quelques-uns de

ses anges. Mais votre recherche de leur bruissement ailé était un signe de plus de votre sens du mystère et du miracle. Et le recueil de cette première série de conférences — les difficultés de l'époque finirent par empêcher les autres — débutait par dix lignes où Flouquet, avant de vous laisser la parole pour votre entretien liminaire sur la *Poésie à la recherche de son âme*, vous louait de parler hautement dans la liberté des fils de Dieu. Les choix que vous faisiez étaient dignes de vous. Et ceux aussi que vous alliez faire. De grandes études sur Max Jacob, sur Paul Eluard, publiées plus tard dans la *Revue Générale Belge*, votre petit volume si éclairant sur *Claudiel en Belgique* nous font espérer une nouvelle série d'entretiens poétiques que vous nous devez... Ceux qui ont paru vous consacraient définitivement comme grand critique ; et — j'y arrive enfin ! — prélassaient à une carrière de journaliste littéraire qui vous fait grand honneur aussi. Si bien que certains d'entre nous se sont demandé, lorsqu'ils vous ont ouvert leurs rangs, si c'était l'écrivain de vingt volumes ou le journaliste quotidien qu'ils voulaient honorer. C'étaient tous les deux. Ce n'est que dans le sens du rythme rapide de travail que vous êtes quotidien.

Vous aviez commencé avant la guerre à la *Métropole* de votre Anvers natal — pourquoi ne pas citer les journaux (il y en a beaucoup chez nous) qui font honneur à nos Lettres en s'assurant la collaboration d'écrivains authentiques ? — Puis, vous étiez passé à *La Libre Belgique*. Et j'ai suivi votre travail avec celui de beaucoup d'autres de mes amis — au cours d'une période pathétique de notre histoire politique et de notre histoire tout court, au *Quotidien*, puis à *l'Occident*. Et c'est l'honneur du grand journal auquel vous êtes attaché aujourd'hui, d'ouvrir ses portes aux meilleurs.

Les pages intellectuelles de nos grands quotidiens sont chacune marquées par un homme, animateur ou écrivain lui-même, qui lui donne son style, son accent — je pense, entre autres qui mériteraient aussi la citation à l'ordre du jour de la grande presse littéraire, au tandem Valschaerts-Vandromme, du *Rappel*, à Pierre Pirard, de *La Libre Belgique*, passionné, même quand il est juste, et c'est très souvent, à Pierre Ber-

thier et Frédéric Kiesel, de *La Cité*, à Pierre Demeuse qui fit la page littéraire du *Peuple*, à Georges Fabry, Paul Fécherolle, Jean Mergeai et tous les autres de *Vers l'Avenir* et de mon *Avenir du Luxembourg*. Vous avez réalisé, par excellence, dans la page que vous dirigez, cette unité qui eut été impensable et impossible si vous n'aviez été que journaliste, ou que poète et romancier : vous étiez surtout — je crois — l'analyste attentif et méditatif des plus grandes œuvres de ce temps ; et vous alliez pouvoir mêler aux nouvelles courantes de notre monde des Lettres, aux collaborations de critiques étrangers et belges — je pense, pour ne parler que des collaborateurs en titre, à André Billy, à Marcel Lobet — une pensée à la fois une et multiple, qui, dans un journal éclectique par définition comme *Le Soir*, ne pouvait résulter d'une doctrine, mais d'une méthode. Votre hebdomadaire placard, encadré dans l'angle de droite de cette page modèle, continue, sans les interrompre depuis des années, et pour des années encore j'espère, vos essais de plus grand modèle, et donne votre ton, personnel autant que discret comme il sied, à un ensemble toujours varié, bien orchestré, érudit et raffiné autant que facile. Où est le temps où la Presse belge n'attachait à la littérature qu'une attention distraite ou dédaigneuse — quand elle en parlait — ? Et le temps où le gros des lecteurs ne lisait pas les pages littéraires ? Il est permis, je crois, dans cette enceinte, de se féliciter publiquement d'une évolution heureuse et honorable à laquelle vous êtes loin, Monsieur, d'être étranger. Qui oserait dire aujourd'hui que la Belgique est un pays de Béotie ? Une Belgique où tant de journalistes professionnels sont des lettrés de grande classe : souvenons-nous, pour n'en citer qu'un, de notre Charles Bernard.

Ce n'est donc pas un homme double que vos confrères de l'Académie saluent en vous au moment où, sous les applaudissements de tous, vous vous installez parmi eux, c'est un écrivain unique dont l'œuvre — durable même en cela — comporte le commentaire journalier, l'information et la réflexion pasagère autant que la création. Trop souvent galvaudé, il faut réhabiliter pour vous le beau mot, le mot total et complet, d'*homme de lettres*.

Discours de M. Adrien JANS

Laissez-moi m'adresser tout d'abord à ceux qui m'entourent, à ceux qui m'ont fait l'honneur et l'amitié de m'accueillir dans leur compagnie. Vous aviez, mes chers confrères, depuis longtemps, l'habitude de me voir à une autre table, proche de la vôtre, celle de la presse. Ne croyez pas que j'y voyais une façon de partager déjà votre tapis vert. Certes, je n'avais que trois pas à franchir pour me trouver parmi vous, mais une barrière invisible nous séparait. Je ne pensais pas la franchir jamais. Vous avez tenu à me l'ouvrir. Je vous en remercie et ma reconnaissance est d'autant plus vive que vous avez ainsi voulu couronner ma double carrière de journaliste et d'écrivain. Comment ne pas dire, en cette occasion, l'importance que représente pour moi le travail quotidien dans le bourdonnement de la salle de rédaction où l'on est sans cesse en contact avec le réel, où les exigences les plus diverses rappellent ses responsabilités à qui choisit le métier d'écrire.

A vous, cher Pierre Nothomb, j'adresse un merci tout particulier, auquel se joint l'émotion du récipiendaire qui vient de vous entendre. Nous connaissons tous votre éloquence, qu'elle soit politique ou littéraire. Chaleureuse et abondante, nous savons qu'elle prend naissance dans le cœur. La modestie m'incite à vous reprocher d'en avoir trop dit ; ma vanité s'en montre flattée. Ne vous en inquiétez pas : je connais ce que Ramuz appelait la *taille de l'homme*. Venant d'être élu en cette académie, on me posa plusieurs fois, vous le pensez bien, cette question : « Quelle impression cela vous fait-il ? » Je répondais : « Pendant quelques jours on se sent quelqu'un et un peu vedette. Bientôt on se retrouve soi-même ». Je crois que l'homme ne peut conquérir sa vérité que par la connaissance de ses mesures, en pratiquant envers les autres et envers soi la vertu de discrétion : celle-ci compte, il est vrai, parmi les plus difficiles à acquérir.

Cette vertu de discrétion, je l'ai mieux comprise en relisant l'œuvre du Vicomte Henri Davignon à qui j'ai l'honneur de

succéder. J'en suis d'autant plus touché que j'ai pu apprécier en lui cette richesse de la simplicité qui n'appartient qu'à l'honnête homme. Celui-ci est homme de culture, mais il est attentif aussi aux joies et aux souffrances du cœur. Il reconnaît par delà nos fragilités la possibilité de les éclairer afin de nous aider à aller plus haut que nous-mêmes. Il interroge et comprend le réel parce qu'il est disposé à recevoir. Il est en communion. Tels sont les traits essentiels de mon prédécesseur.

Henri Davignon, par sa naissance, comme par sa vie, fut dirigé vers les activités les plus diverses, politiques et littéraires, nous ne manquerons pas d'en reparler, car, en fait, il dut aux expériences des unes et des autres de devenir ce qu'il fut. Il fut mêlé à la politique provinciale pour déboucher sur des problèmes nationaux. Par son entrée au ministère des Affaires étrangères comme secrétaire de son père, des questions d'une portée plus étendue sollicitèrent son attention. Les circonstances de ses jeunes années le préparèrent ainsi à devenir un homme du monde accompli chez qui le don d'observation n'était jamais en défaut. Avons-nous connu causeur plus disert, plus finement caustique, plus délicatement habile à ne pas tomber dans les pièges des artifices ? Son érudition, la justesse de ses jugements, la finesse de ses réparties faisaient le charme de sa présence. Il connaissait la valeur d'un sourire et le sien était toujours plein de signification. D'une réunion mondaine, il tirait ainsi grand avantage : toute rencontre était, pour lui, occasion de mieux évaluer la valeur des hommes. « Le monde, a-t-il écrit, est en petit, en ramassé, avec des impondérables comiques et touchants, un aspect plus conventionnel du réel de la vie, mais aussi sincère et souvent plus expressif. Un écrivain qui en a l'occasion se doit de le fréquenter. Il y apprendra la vertu de l'ennui, la valeur du silence, l'art de parler pour ne rien dire. De son observation respectueuse ou acerbe il retiendra, avec l'éclairage indirect de certains visages, l'opposition harmonieuse des plus vives passions. Et peut-être, s'il a de la chance et du génie, recevra-t-il comme un don exceptionnel et gratuit la

leçon de l'ordre possible par-dessus le désordre contemporain ».

Ces lignes, Henri Davignon les écrivait en conclusion à une causerie qu'il avait intitulée : « La littérature et les gens du monde. Il y parla de la *Princesse de Clèves*, de Balzac, de Bourget et de Proust. C'est, vous l'avez deviné, ce dernier qui lui inspira ce passage. Il n'avait d'ailleurs pas manqué de tracer un rapide portrait du romancier à la *Recherche du Temps perdu*. Comme il l'a bien situé : « Son esprit, écrit Henri Davignon de Marcel Proust, prodigieusement aiguë, son cœur de poète désespéré, sa sensibilité de malade, se feraient les interprètes, les régénérateurs littéraires du milieu identifié à ses expériences, à sa frénésie de possession. Exemple unique, probablement incopiable d'une création à retardement. Car celui qu'on appela d'abord le petit Proust, celui que des femmes du grand monde, du monde tout court et du demi-monde ont admis à leur fréquentation, a su accumuler en lui, sous le déguisement d'admiration, d'agenouillements, de compliments frénétiques et tarasbicotés, une somme incommensurable de notations infimes et profondes. Et il les a sorties longuement pendant les années de sa retraite, dans cette chambre de garni tapissée de liège où, entre deux crises d'étouffement et parmi les fulmigrations nauséabondes, il a rempli ses vingt carnets de mémoires romanesques au moyen d'une autographie proprement illisible. A travers le style alourdi d'incidentes, un monde mystérieux a commencé de surgir, dont la clef a pu être aussi vite trouvée par les initiés, mais qui n'appartient qu'à lui. Il érige en face du réel, tel un visage de damnation, traversé pourtant à la fin d'une lueur d'infini. »

Ainsi apparaît, avec le talent du critique et du portraitiste, un aspect moins connu de l'œuvre d'Henri Davignon, celui de l'essayiste. Nombreux sont les textes qui en témoignent. Ils montrent aussi combien cet écrivain était attentif à la littérature contemporaine, lui qui, à ses débuts avait connu et goûté le prestige d'un Henri Bordeaux, d'un Paul Bourget, d'un Maurice Barrès et aurait pu se retrancher derrière eux.

Le voici traitant de Claudel et de Gide, du *Journal* de Julien Green, de Mauriac et de Bernanos. En chacun de ces propos, Henri Davignon cerne le fond du problème, superposant, aux considérations littéraires jamais négligées, le besoin de rejoindre nos interrogations essentielles. Il n'était pas cependant de ceux qui sollicitent les textes pour confirmer ses propres idées ni pour conclure à des sentiments religieux en des auteurs qui n'en eurent pas. Il essayait néanmoins d'atteindre le sens de leurs démarches et de leurs conflits, de percevoir un appel, une soif d'autre chose, n'hésitant jamais à affirmer la force de sa propre foi. Son bonheur, sans doute, s'éclairait dans la rencontre d'esprits en harmonie avec le sien, soutenu par un même idéal et par une égale confiance dans le destin de l'homme. Chez Mauriac, par-delà les échecs et les chutes de ses personnages, il entend l'affirmation de la grâce et non moins le touche la franchise humaine de Marie Noël, qu'il appelle *ce grand poète de France*, dont il écrit qu'elle « a osé commenter le tourment de Dieu lui-même, en présence de la tâche acceptée par son fils Rédempteur. Elle n'hésite pas non plus, poursuit Henri Davignon, à mettre dans la bouche du Christ une lassitude qui est celle de la nature humaine dont il a assumé le fardeau. Considérant que l'agonie de Jésus est faite pour durer jusqu'à la consommation des siècles, à cause de l'obstination du pécheur, le poète y transfère la plainte obscure de l'humanité ».

Henri Davignon aimait, dans l'œuvre de Marie Noël, *la langue parfois pétrie de la terre nourricière et du limon charnel*. N'était-ce pas une façon de se reconnaître une parenté ? Lui aussi a pratiqué souvent le langage de la terre dont il aimait à entendre les confidences, que ce fût dans le parc ou les bois du Château des Mazures, dans les forêts ardennaises ou dans la Flandre maritime qu'il apprit à aimer depuis La Panne où l'accueillait, enfant, sa grand-mère maternelle. Sans être un descriptif, il a pu dire les couleurs, les parfums, les saisons dans les vallées et la gravité des hauts-plateaux, comme il traduisit l'émotion qu'éveillait en lui la plaine flamande. Aussi, ce qu'il a dit d'Octave Pirmez, dans son recueil d'essais

— *De Rossignol à Coxyde* — nous pouvons le répéter pour lui-même : « C'est que la nature a prédestiné certains sites à servir de lien entre ce que nous sommes et ce qui nous dépasse. Un poète le sent par divination providentielle et sa grandeur est de s'épuiser à essayer d'y atteindre l'infini ».

J'ai quelques raisons d'aimer les évocations terriennes que nous a laissées Henri Davignon, ayant parcouru, aimé les mêmes paysages et quand je lis le nom de Bérinzenne, je situe *l'histoire d'un mariage avec la terre* dont cet endroit est le décor. Le romancier, en ce lieu au seuil de la fagne, aux horizons de solitude et de vent, évoque dans cette œuvre une femme qu'il a connue *jusqu'à la veille de son trépas* et il dit de son récit : « C'est celui de mes romans que j'ai le plus longuement porté, et je ne repasse jamais, fût-ce en auto, dans le voisinage de cette haute garrigue entre Spa et Stavelot, sans écouter, à travers le bruissement des eaux giclant de la fagne, la voix mystérieuse qui n'a pas cessé de m'y parler ». Et voici la magie de la fagne : « Elle est vraiment sans limites. Son odeur, mi-forêt, mi-océan, grise jusqu'au sommet, jusqu'à l'apaisement. Son mystère fixe sur ses bords le passant incertain, épouvante la volage coquette et contente l'amant de la pure nature. A mi-côte du versant ensoleillé, la vie moins âpre retrouve ses droits. Mais quand les gens du hameau essaient d'expliquer l'étrange sortilège qui enchaîne à la solitude un homme auquel la terre tient de tout, un nom vient aux lèvres, sonore et doux : Bérinzenne... »

Certes, ce serait fausser le portrait d'Henri Davignon si j'insistais sur cette part de sa sensibilité. Il n'est pas l'auteur de romans poétiques. Il est surtout allé vers la connaissance des hommes et la part psychologique de son œuvre y domine toutes autres valeurs. Des familles de terre wallonne et de terre flamande, avec leurs accords et leurs oppositions, avec leurs problèmes personnels, placés dans le contexte national, voilà ce qu'il a voulu exprimer. Il l'a prouvé en composant la suite des *Paelinc et Beauveau*, qu'entourent *Un Belge*, *Jan Swalve*, *Aimée Collinet*, *Mon ami français*, *Bateau de plaisance...*

Fidèle à l'unité du pays, écoutez comment il en définissait

les différences. « Gras, musclé, paisible et fort, le Flamand regarde devant lui, vers le sol. Il semble redouter de faire entendre au dehors l'éclat d'une voix malhabile aux nuances. Il vénère les forces de la nature dont il cherche lui-même à s'approprier la rudesse et la fécondité. Il associe à ses croyances religieuses cette vénération obscure qui le courbe sous la puissance divine, seule maîtresse des éléments. Il profite, copieusement, de ce que produit la terre, car il le sent obtenu par un labeur énorme... Malhabile aux conversations galantes, l'amour s'exprime mieux ici par le silence ».

« Le Wallon, au contraire, voudrait multiplier les mots, leur durée, la gradation des nuances de la voix. *Causer* pour lui est une grande occupation ; il raffole des débats contradictoires, et un homme qui *jase* est vraiment un homme... L'amour ne commence à exister qu'après mille galanteries, et malheur à lui s'il attache une valeur précoce aux tendres vocables ! » Soulignons que cette citation, extraite du livre *Le visage de mon pays*, nous la retrouvons dans un ouvrage consacré à l'auteur par une religieuse française du Connecticut, portant les jolis noms de Sœur Marguerite Félicie Inial.

Ce fut par *Jan Swalue* que j'abordai l'œuvre d'Henri Davignon, quelques années après la publication de ce roman, alors que je débutais dans mes expériences littéraires. Cette rencontre eut la valeur d'une révélation : celle de la littérature française de Belgique à laquelle mes études gréco-latines et même universitaires étaient restées étrangères. Il reste d'ailleurs, aujourd'hui encore, beaucoup à faire en ce domaine.

Henri Davignon a traduit dans ce roman une de ses pensées les plus chères, à laquelle nous avons déjà fait allusion : l'attachement, la fidélité au sol natal. Jan Swalue, ce Brugesois, a épousé une Anglaise, cette Madge qui rêve de le lier à son pays à elle. Elle n'y réussira pas. La guerre ayant éclaté, Jan Swalue rentre en Belgique pour y défendre sa patrie et mourra pour elle. Madge reviendra sur cette terre dont elle ne put détacher son mari et c'est là que naîtra l'enfant qu'il lui a donné.

Six ans plus tard paraissait le roman qui resterait l'œuvre

la plus connue d'Henri Davignon : *Un pénitent de Furnes*. Il l'écrivit avec amour, avec d'autant plus de ferveur qu'il y trouva, selon sa propre expression, *un sujet à même de rapprocher l'homme des sources du surnaturel*. Il connaissait bien cette manifestation religieuse dont Rainer Maria Rilke a si bien parlé, mais il voulut lui-même en faire l'expérience. Sous la cagoule anonyme il se fit pèlerin de la contrition parmi les autres porteurs de croix : « De la foule, a-t-il noté sur ses carnets, vient parfois une sourde rumeur. On y perçoit un rire, vite réprimé. Dans tous les yeux une sorte de stupeur mêlée de pitié. A la fin le poids et sa meurtrissure semblent dépasser mes forces. Vais-je n'en plus pouvoir, être contraint de me dérober ? Mon appel fuse comme une eau incompressible. Que Dieu m'assiste ! Des mots informulés remplissent le silence de mon amour, de mon repentir, de mon acceptation. Joie, joie, feu, lumière ».

Un pénitent de Furnes met en scène des âmes déchirées : Réginald Camerlinghe, un être charnel qui chasse sa femme Maria parce qu'elle ne répond pas aux exigences de sa sensualité, mais aussi poussé par la jalousie, sa femme voulant porter une aide financière à un ancien blessé de guerre qu'elle avait soigné. Elle continuera à protéger ce Pierre Pharasyn qui, cependant, n'est pas un exemple de vertu, à qui elle se refusera et qui mourra dans un emportement passionnel. Faut-il rappeler les remords de Réginald, sa participation au pèlerinage de Furnes, la tentative du pénitent de retrouver sa femme, le refus de celle-ci et finalement sa rédemption, grâce à la rencontre d'un ami de Pierre Dupouey, à qui Henri Davignon a consacré ailleurs des pages émouvantes ? Deux vies vont se consacrer totalement à Dieu.

Si nous sommes aujourd'hui assez éloignés d'une pareille forme de roman, *Un pénitent de Furnes* reste le pur témoignage d'une pensée attirée par les hauteurs spirituelles.

Quelle était donc la conception du roman qu'avait choisie Henri Davignon ? Il s'en est clairement expliqué dans ses *Souvenirs d'un écrivain* ; « Le romancier, écrivait-il, est maître de la réalité. Ni à la façon d'un créateur, ni à celle d'une

providence l'invention est limitée par la loi de l'observation. Mais, pris dans la vie, ses personnages lui obéissent pour la courbe de leur caractère. Il dépend de lui qu'ils soient des exemples ou des témoins d'un ordre intérieur ».

Henri Davignon considérait l'art du roman comme *un art secondaire, inférieur à la poésie, au théâtre et à l'essai*, mais il en affronta les problèmes avec scrupule. Je ne crois pas cependant que sa conception puisse encore généralement être acceptée en nos années où le roman, perdant souvent ses caractères propres, a d'autres exigences et s'égaré parfois à force de s'en imposer trop. Au regard d'Henri Davignon, le roman « est subordonné aux conditions d'un récit susceptible d'intéresser le lecteur moyen. Social et même populaire, il exclut le raffinement du style qui nuit à la rapidité, et dose la part du rêve dans l'évocation du monde. Il se constitue d'ailleurs un monde à lui aux frontières de la réalité et de l'artifice. Les grands thèmes humains de la nature, de l'amour et de la mort s'accrochent comme ils peuvent aux petites aventures qui tiennent compte du milieu ». Ils ne sont pas nombreux les romanciers d'aujourd'hui qui souscriraient à cette définition. On peut parfois le déplorer quand on pense aux produits proposés par certains laboratoires littéraires qui nous causent d'aventure plus de lassitude qu'ils ne nous apportent d'idées.

Henri Davignon voulait faire penser et lui-même *pensait* son art. Aussi ne manque-t-il pas de réfléchir sur les problèmes qui peuvent se poser au romancier catholique. Il a ainsi étudié les personnages de Mauriac et en a respiré les ténèbres, mais il s'interdit d'accuser de pessimisme la conclusion du *Nœud de vipères* : « Elle cimente, écrit-il, cette vérité qu'en dehors d'une acceptation de la vie, quelque décevante qu'elle soit, il n'y a de remède au mal de vivre que le goût d'un amour qui dépasse la réalité ». C'est donc la fenêtre ouverte sur autre chose qui justifie l'œuvre de Mauriac. Henri Davignon, cependant, tellement plus optimiste que le grand romancier français, déplore de ne pas trouver en ce dernier une affirmation plus directe de ce qu'il croit. Il dit

les *réussites complètes* de Mauriac, « mais dans le noir », ajoute-t-il, et encore : « on attendra vainement le roman que Mauriac célèbre, justifié, apostolique aurait pu nous donner avec l'aide de Dieu. Et le personnage vainqueur qui, le délivrant lui-même d'anciennes angoisses, aurait fait briller la puissance irradiante de l'Éternel ». Ce roman, François Mauriac n'a-t-il pas fini par l'écrire ? Il s'intitule *Mémoires intérieurs*.

Romancier catholique, Henri Davignon n'a jamais voulu céder aux facilités et tromperies du roman édifiant : « Je ne crois pas au roman catholique, écrivait-il dans ses *Souvenirs*, au sujet inventé pour faire triompher un point de morale ou de foi. Mais j'étais, je suis un croyant que la foi ne gêne pas devant le spectacle de la vie quel qu'il soit. La faute et la douleur de l'avoir commise retentissent à mes oreilles au delà de la réalité. Si je pouvais entreprendre quelque analyse d'âme sous le feu de la Grâce, ne serait-ce pas répondre à l'appel jeté à toute créature par le drame du Calvaire ? L'âme populaire l'évoque à chaque épreuve à travers les siècles, il est inscrit au carrefour des chemins et se déplace en spectacles séculaires ».

C'est dans cet esprit que nous devons lire l'œuvre d'Henri Davignon. Dans l'esprit aussi d'un Belge soucieux de traduire l'âme de son pays. Paris lui avait ouvert ses portes et une importante maison d'édition y accueillait ses manuscrits, ce qu'il dut en partie à Henry Bordeaux. Il avait un jour fait l'éloge de l'auteur de *La robe de laine* qui tint à le rencontrer à l'occasion d'un de ses séjours à Bruxelles : « Je vis entrer chez moi un grand garçon à moustaches fines, dont le calme et le langage direct m'impressionnèrent », Henri Davignon lui expliqua son attitude qui resterait celle de toute sa carrière d'écrivain : « Mon désir est de me consacrer aux lettres. J'ai besoin de la France et de Paris, mais je veux rester Belge et écrire des romans où mon pays sera le premier servi, le tout dans la dépendance d'un idéal ».

Cette rencontre porta bientôt ses fruits. *Molière et la vie*

fut édité à Paris, chez Fontemoing. Henri Davignon avait vingt-six ans, Henry Bordeaux trente-cinq.

Paris, ce fut aussi, pour Henri Davignon, la *Revue Hebdomadaire* qui voisinait avec les Editions Plon où Paul Bourget venait souvent, en grand seigneur de la maison. Et puis il y eut Emile Faguet, il y eut Laudet dont Péguy a beaucoup parlé, et René Bazin, « ce petit homme gracieux au possible de visage » qui ne pouvait pas ne pas trouver en Davignon un admirateur et un ami. Ne lui disait-il pas : « Voilà. Vous pouvez, vous devez, quant il le faut, tout montrer. Mais le mal ne peut jamais être rendu contagieux ».

J'ai moi-même un jour entendu parler René Bazin de son œuvre dans la grande salle du collège Notre-Dame, à Anvers. Avec le scrupule qui le caractérisait, il réservait la lecture de *La Terre qui meurt* aux seuls aînés. Quel ne serait pas aujourd'hui son étonnement devant les thèmes proposés aux collégiens et aux collégiennes mêmes. Nous sourions devant une telle sévérité et une telle prudence. Avons-nous raison ? Avons-nous tort ? Quoi qu'il en soit, je retrouve une impression d'enfance en lisant ce portrait tracé par Henri Davignon : « Je suis souvent retourné chez ce maître aquarelliste qui sut être un solide, un fécond interprète de l'humanité sous le feu de la grâce. Dans la vie sociale, dans les rapports confraternels, il prenait assez facilement de la solennité. Sa politesse avait quelque chose d'épiscopal. Toute sa personne avait fini par ressembler à son œuvre : une grande noblesse à travers une netteté non exempte de hardiesse ». Est-ce par faiblesse ou par attendrissement ? Je préfère retenir ces traits d'une plume affable à la caricature qu'Hervé Bazin a tracée de sa main de neveu en colère...

Ces relations flatteuses et encourageantes situent Henri Davignon dans l'atmosphère d'un certain confort intellectuel. Il fut ainsi défendu contre d'autres rencontres qui l'auraient sans doute conduit sur des voies plus novatrices, plus audacieuses, mais dans lesquelles il eût risqué de se trahir et de ne plus être lui-même, de ne pas accomplir ce qu'il avait à réaliser. Cependant, je ne suis par certain que son choix

d'une littérature régionaliste n'ait pas, dans une certaine mesure réduit l'étendue, la portée de son œuvre romanesque.

Il est bon, certes, qu'un écrivain parle de ce qu'il connaît. Le régionalisme est d'ailleurs un terme assez ambigu. L'écrivain parisien qui situe son roman à Saint-Germain-des-Prés, à Montmartre ou à Montparnasse ne passe jamais pour le pratiquer. N'est-ce pas étonnant et tout autant discutable ? Seulement, l'auteur ne doit pas nécessairement se sentir lié à un paysage, il ne doit pas sacrifier l'essentiel au besoin d'exalter les valeurs de sa terre et de ses habitants. Quand Henri Davignon écrivait : « Le Belge est avant tout de chez lui, de sa villette, de son bourg », ou encore : « Il a toujours sur lui, se projetant, l'ombre du clocher natal », il présumait de l'avenir. C'était vrai pour Hubert Krains, pour Georges Virrès, pour lui-même. Aujourd'hui les auteurs belges se sont assez généralement éloignés de cette pensée qui, au regard d'Henri Davignon, prenait volontiers une valeur patriotique. Ce qui reste vrai, c'est la fidélité aux sources de notre sensibilité : « Dieu me garde, écrivait-il, de médire du régionalisme. Je le salue au contraire comme un renouveau littéraire extrêmement favorable à la sincérité et à l'originalité du roman. J'y vois la raison même de l'efflorescence des lettres en notre Belgique. Nous bénéficions, en effet, d'une originalité tout-à-fait rare et tout-à-fait heureuse. Nos deux races, nos deux sols nous font aussi une sensibilité plus riche, plus féconde qu'ailleurs. Loin de nous plaindre de cette dualité — qui ne va pas sans heurt mais aussi sans pénétration réciproque, — réjouissons-nous en, et tirons-en le profit qu'en attend la conscience nationale ».

Régionalisme ou non, ce qui importe, n'est-ce pas de mieux faire connaître le cœur des hommes : ce fut le souci primordial d'Henri Davignon, et de le faire selon son haut idéal. Avec quelle attention, quelle ferveur n'a-t-il pas évoqué les faiblesses et la grandeur de l'amour dans *Le sens des jours* ? Mais aussi le prix de la souffrance : *On ne souffre jamais assez*. Et, dans *Le courage d'aimer*, il écrit d'une de ses héroïnes : « Si quelque pressentiment la guidait, c'était que Dieu l'envoyait

pour favoriser dans l'âme de son amie l'éclosion de la fleur de sincérité et de noblesse que la douleur seule féconde. La souffrance, la cruauté des épreuves sont souvent, pour ses personnages, le prix de la passion et de l'amour qu'il voulait tel qu'il le connut lui-même, sans cesse édifié, sans cesse consolidé, sans cesse reconstruit s'il le faut, ainsi qu'il le fait dire encore par un de ses héros, quand ceux-ci cèdent aux invitations temporelles. Il a traduit, en ce domaine de ses humaines interrogations, son sentiment dans un de ses romans les plus prenants, *Vent du Nord* : « L'amour, y dit le narrateur au bout de son expérience, n'est rien, à peine un mirage s'il ne rejoint aux racines de l'être l'instinct, le sacrifice et l'abandon... ».

Nous voici, Mesdames et Messieurs, plongés dans la gravité et celle-ci, certes, ne manque pas de marquer la vie d'Henri Davignon. Il suffirait, pour s'en convaincre, de rappeler la mort de son fils qui subit la terrible épreuve du transfert d'un camp de concentration dans un autre. Avec quelle pudeur, quelle noblesse son père n'a-t-il pas évoqué ce souvenir et cette blessure dans ses mémoires : « Il faut accepter. Le presentiment s'est vérifié. La pensée du martyr est en moi. Mes larmes s'interrompent devant la certitude. Je ne serai plus jamais seul devant Dieu ». Il faudrait tout citer de ces pages qui achèvent *Les souvenirs d'un écrivain belge*, car on y peut apprécier la qualité de l'homme.

Le sourire, cependant, ne lui était pas étranger. Bien au contraire : il faisait partie de sa personnalité.

Henri Davignon avait frôlé tant de grandeurs, vécu tant d'événements d'une importance historique, deviné tant de calculs, pénétré si profondément dans les consciences, qu'il en était arrivé à cette conclusion : l'homme ne peut vraiment s'accomplir qu'au-dessus de lui-même. Il le connaissait bien et souriait de ses travers, pratiquant à leur propos une causticité jamais blessante envers les autres. Nous l'avons dit, la conservation n'était pas le moindre de ses talents et ceux qui l'entendirent déplorent que ses anecdotes, ses réparties, ses jugements n'aient pas été conservés, publiés. Il s'y montrait souvent plus piquant que dans ses écrits où la délicatesse et

la prudence lui imposaient des réserves. La parole est plus libre : *verba volant*. Les observations qu'il a consignées ne sont pas pour autant moins précieuses. « Tout vaut mieux n'est-ce pas, dans un salon, a-t-il ainsi noté, que de rester le monsieur inconnu. Pour un auteur, c'est d'ailleurs mortifiant. Il n'aura pas la philosophie de certain maître de maison discret à qui un invité, sans le reconnaître, confiait : *Je vais m'en aller. Il fait vraiment trop ennuyeux...* — *Je suis certes de votre avis, Monsieur, fut la réponse. Mais il me faut bien rester. Je suis hélas chez moi.*

Bien entendu, Henri Davignon subissait le sort de tous les écrivains chevronnés : il était sollicité par ceux qui voulaient le devenir : « Quand une femme ou un homme du monde, disait-il, vous soumet ses écrits en vous suppliant de dire en toute franchise « si cela vaut quelque chose », on se sent coincé dans l'étau d'un dilemme : ou la vérité avec des nuances — et elle risque d'être mal prise, ou le mensonge avec des réserves — et il risque de passer pour de la sincérité » ... »

Henri Davignon a ainsi composé un art de vivre en société fait de courtoisie, d'aimable conversation, d'accueil dans l'équilibre de l'esprit et de la fourchette : *N'en dites pas trop, n'en faites pas trop* résumerait assez sa pensée qu'il illustra d'exemples. « Une fois de plus, écrivait-il à propos de la visite d'un de ses amis académicien français, notre bon conférencier exprimait sa gêne devant tant de frais : « Je ne mérite pas un tel déploiement. Je suis un homme simple, soumis à un régime et peu coutumier d'une pareille bombance ». Mais, Monsieur, fut la réponse, tout ça n'est pas pour vous. Les occasions sont rares pour nous de *bien* manger. Si je vous reçois comme cela, c'est pour me faire plaisir à moi-même ». Ce sont là, évidemment des choses à ne pas dire, fût-ce avec les meilleures intentions du monde. Par exemple pour mettre l'hôte à l'aise...

Henri Davignon aimait les anecdotes, choisissait avec précision le moment de les dire ou de vous les murmurer à l'oreille, confidentiellement. Il en possédait la mémoire et les utilisait avec le meilleur goût qui soit, étant souvent lui-même le

héros : est-il chose plus plaisante pour les autres que le sourire adressé à soi-même ? Vers la fin de sa vie, parlant de sa propriété ardennaise envahie par sa famille à sa grande joie d'ailleurs, il disait : « Je reçois mes enfants, mes petits-enfants, mes arrière-petits-enfants. C'est avec ces derniers que je m'entends le mieux : n'en suis-je pas arrivé à avoir de nouveau le même âge qu'eux ? »

Henri Davignon fut homme du monde sans faire de cette qualité une limite à ses connaissances ni à ses compréhensions des autres. Il était disponible à recevoir et à aimer. L'homme qui l'intéressait était homme de partout. Ses romans ne sont pas ceux d'une classe. « Les paysans des fagnes, note très justement Georges Sion, y croisent les savoureux boutiquiers d'Anvers, le meunier du canal y coudoie la petite fille du Vieux-Bruxelles... La terre, pour qui l'aime, est une rencontre et une solidarité ».

Cette terre belge, il la vivait en quelque sorte par son sang même. Gille François Davignon, son arrière-grand-père, participa à la fondation du royaume ; son nom est inscrit sur la colonne du Congrès. Sa grand-mère, Agathe Miller, était française et Henri Davignon a dit le charme de ses vacances enfantines dans la maison picarde. Son père fut appelé au ministère des Affaires étrangères sous Léopold II. Sa mère, Hélène Calmeyn, était flamande et lui-même épousa une Gantoise, la Baronne van Loo. Ainsi fut-il doublement attentif au sol des Flandres aussi bien qu'à celui de l'Ardenne où plongeaient ses racines : « La terre, j'en humais le parfum aussi bien parmi les dunes du littoral flamand que sur les sommets de l'Ardenne ».

Le mariage d'Henri Davignon fut célébré dans la cathédrale Saint-Bavon à Gand. Il était âgé de trente ans et avait parcouru les premières étapes d'une brillante carrière. Après ses études à l'Université de Louvain où il se livrait selon l'expression de Franz Ansel à des *bluettes universitaires* qu'il signait de son pseudonyme *Chantemerle*, il était déjà l'auteur de quelques comédies. Il savait qu'il serait un jour écrivain, exclusivement écrivain. Cependant les circonstances et son

diplôme de docteur en droit, la carrière politique de son père le mêla pendant plusieurs années à d'autres activités : politique locale, congrès eucharistiques, affaires étrangères. Il fut secrétaire de missions diplomatiques, de représentation à Rome, à Paris.

Plus tard, la première guerre ayant éclaté, il se rendit à Londres comme secrétaire de la Commission des enquêtes sur les violations des lois de la guerre. Il y devint président du Belgian Relief Committee, il assista enfin aux heures enivrantes et parfois inquiètes de la victoire et se fera le mémorialiste de ces années.

L'écrivain, à ce moment, s'était depuis longtemps affirmé par sa collaboration à la *Revue Générale* dont il deviendrait le directeur, par plusieurs essais, par ses romans *Le courage d'aimer* *Le Prix de la Vie*, *Un Belge...* Brillante étape pour un homme de quarante ans, aimant les Lettres, passionné par la vie, attaché à des principes spirituels, soucieux de rester fidèle aux valeurs humaines sans jamais défigurer le visage de l'homme vulnérable mais avide de vérité et de beauté.

Revenons donc un instant au moment de son mariage qui le décida à un séjour en Flandre. Il lui arriva de s'y sentir tel un déraciné. Ce ne fut pas long : « Je reconnais, a-t-il écrit, que j'ai pu paraître pendant un petit temps insupportable de récriminations, de comparaisons, de préférences arbitraires. Et puis, tout à coup, la lumière se fit. Juillet en Flandre, quelle apothéose ! Le labeur des champs devient un hymne de couleur et de fécondité. L'eau se fleurit de voiles gonflées comme un sein de femme. Les rites religieux, naïfs, violents, pathétiques, alternent avec les coutumes singulières et frénétiques de la kermesse. Je voulus tout voir, tout comprendre, tout aimer, tout traduire. Et d'abord cette opposition dont j'étais moi-même le champ clos, cette dualité qui venait de se résoudre en moi par l'amour. C'est ainsi que naquit mon premier conte inspiré par la Flandre, *L'Eau complice*.

Il comprit, il aima la terre flamande, il comprit ce qu'il a nommé les justes préoccupations de la Flandre qui l'avait conquis, lui, si attaché vers cet autre sol, si différent et vers

lequel se tournait naturellement son cœur. Il fut, il resta, dans cette double compréhension, un fervent défenseur de la langue française dont il disait : « La langue française en Belgique sert d'interprète et de parure aux forces nationales puisées indifféremment aux deux sources de notre originalité ». Il la pratiqua avec cette élégance qui naissait de toute sa personne et la distinction qui était de son cœur. Elle était la subtile matière de son art de conteur et en faisait la grâce de sa conversation. Qu'il soit donc aujourd'hui tout particulièrement parmi nous en cette compagnie dont il fut. Je le revois dans son hôtel de la rue de Trèves où il me livrait ses souvenirs claudéliens, je le revois dans son appartement du Square Frère Orban où il recevait ses amis avec cette générosité d'âme qui était la sienne, fidèle aux principes de son aimable savoir-vivre qui lui étaient naturels et qu'il enrichissait en tirant parti des erreurs des autres, car, à son regard charitablement narquois rien n'échappait de la comédie humaine, mais rien non plus ne comptait autant que de communier dans le cœur d'autrui afin de mieux s'accorder avec lui, mieux le servir et mieux le traduire dans ses livres. Peut-être convient-il de reconnaître que toute sa vie et toute son œuvre se résument dans cette dernière ligne de son livre « Naissance et mort d'un poète » : *aujourd'hui, comme hier, la promesse du destin est dans l'amour.*

L'écllosion du tragique dans le théâtre de Racine

Communication de M. Eugène VINAVER,
à la séance du 14 mai 1966

La critique d'orientation savante se contentait autrefois de restaurer et d'expliquer les textes. Pour parler comme Montaigne, elle s'occupait des *choses* et non des *causes*. Depuis la fin du siècle dernier elle vise plus haut. Non contente de nous faire mieux connaître les œuvres qui lui sont confiées, elle s'efforce à en dévoiler « le mécanisme et la cause », à en « classier les conceptions successives » afin d'éclairer « le mouvement intérieur de l'imagination » (1). Par delà la genèse de chaque œuvre particulière elle croit pouvoir atteindre les lois générales qui régissent toute création poétique.

Etrange ambition, où l'on reconnaît l'empreinte des doctrines transformistes et la vision du monde d'après laquelle ces doctrines avaient choisi de se former (2). S'interroger sur la « genèse » d'un phénomène poétique, c'est le concevoir comme le produit d'une évolution dont les étapes peuvent se

(1) Gustave RUDLER, *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire en littérature française moderne*, Oxford 1923, p. 141.

(2) Selon la formule proposée par Rudler, elle essaie de « trouver le comment et le pourquoi, le mécanisme et la cause des phénomènes littéraires » (*ouvr. cité*, p. 30). Faisant, en 1923, le bilan des recherches entreprises sous le signe de cette méthode, l'auteur des *Techniques* disait, avec une fierté qu'on pouvait alors croire légitime : « Qu'on supprime par la pensée, de la production contemporaine, tout ce qu'elle a créé, et l'on verra quel vide énorme se creusera, que de beaux et bons livres disparaîtront, combien le patrimoine critique national s'appauvrira, combien la tradition critique perdra de son ampleur et de sa certitude. » (p. xiii).

constater sur des tranches de durée ; c'est se représenter la création en poésie comme une succession d'états découlant les uns des autres, de « seuils » à travers lesquels l'œuvre avance sans interruption vers sa forme définitive ; autrement dit, c'est poser en fait que le passage de la « prévie » à la « vie » doit s'opérer dans ce domaine selon le mode qu'on postulait autrefois pour expliquer la vie de l'univers. Lorsque, à propos d'*Andromaque* ou de *Phèdre*, on parle des relais que dut franchir le poète pour passer de la source à l'œuvre, on assimile son travail tantôt à la construction d'une pendule qu'il suffirait d'ouvrir et de démonter pour en surprendre le secret, tantôt au développement d'un être vivant régi par des lois propres à son espèce. Dans l'un comme dans l'autre cas on cherche à fixer, à l'aide d'une simple analogie, un principe par ailleurs insaisissable⁽³⁾. L'idée même d'un « chemin » suivi par le poète repose sur une hypothèse indémontrée. Un chemin implique une marche d'étape en étape, une progression à partir d'un point donné, une montée dont on peut suivre la trace. Sait-on si rien de tel eut jamais lieu en poésie ? Et qu'advierait-il de cette image devenue lieu commun comme de toutes les images analogues si un jour nous découvrions qu'il n'y eut, dans le cas qui nous occupe, ni montée, ni progression, ni chemin à suivre ?

On sait ce qui distingue *Andromaque* des deux premières pièces de Racine, la *Thébaïde* et *Alexandre*, ainsi que de toutes celles qui l'avaient précédée de près — la poésie d'*Andromaque* de la non-poésie qui régnait alors au théâtre. L'alexandrin classique avait servi, au cours de sa longue histoire, à exalter, à convaincre, à plaire et à amuser. Quoi d'étonnant si le pli qu'il avait pris à ce jeu avait quelque chose du sourire professionnel qui se dessine parfois sur le visage des vieux comédiens ? Ce pli, même Corneille ne sut jamais l'effacer. Au beau milieu de *Polyeucte*, qui est peut-être ce que le xvii^e siècle a produit de moins comique au théâtre avant *Andromaque*,

(3) Ce principe, la critique « génétique » l'assimile parfois à « l'intention génératrice qui donne à des matériaux inorganiques la vie, le mouvement, la forme et l'ordre » (*ouvr. cité*, p. 142).

il nous invite à écouter un dialogue qui frise la comédie de mœurs. Stratonice cherche à expliquer à Pauline qu'une femme ne doit jamais pousser l'indiscrétion jusqu'à interroger son mari sur ce qu'il fait pour occuper ses loisirs :

*Il est bon qu'un mari nous cache quelque chose,
Qu'il soit quelquefois libre, et ne s'abaisse pas
A nous rendre toujours compte de tous ses pas.*

L'« élan comique de notre hexamètre national » — le mot est de Bremond ⁽⁴⁾ — fait que ce théâtre qui se dit sérieux, ne l'est jamais jusqu'au bout. Il y a, dans les tragédies de Corneille, des vers que Voltaire qualifiait d'« intolérables en poésie », d'autres qu'il trouvait « entièrement du style de la comédie » et quelques-uns dont le ridicule, selon lui, était « si extrême qu'on n'oserait les citer dans aucun ouvrage sérieux ». A l'échelon inférieur, dans telle pièce de Thomas Corneille ou de Quinault, on ne sait plus si l'auteur nous veut graves ou amusés. Dans la *Mort d'Achille* de Thomas Corneille, où l'on voit Achille vivre et mourir dans le pays de Tendre, Pyrrhus, rival et disciple en amour de son père, déclare qu'en lui la beauté de Polyxène

*... fit dès le premier jour,
D'un prisonnier de guerre un prisonnier d'amour.* ⁽⁵⁾

Et il continue en disant :

*Vers elle en un moment tous mes vœux se tournèrent,
Mes timides regards d'abord s'en expliquèrent.*

Enfin, si l'on veut savoir comment les grandes amoureuses contemporaines d'Hermione et de Bérénice parlaient d'amour, voici deux vers de l'Amalfrède de Quinault, éprise de l'ingrat Théodat :

*Et je ne sais que trop par mon expérience
Que le voir et l'aimer ont peu de différence,* ⁽⁶⁾

⁽⁴⁾ *Racine et Valéry*, p. 139.

⁽⁵⁾ *La Mort d'Achille* (1673), I, 1.

⁽⁶⁾ *Amalasonte* (1657), III, 3.

et deux vers prononcés, l'année d'avant *Andromaque* par la Stratonice de Thomas Corneille :

*Et je sens malgré moi que, sans cesse vainqueur,
En emportant le prix il emporte mon cœur.* (7)

Il ne s'agit pas là de maladroites ni de fautes de goût auxquels un écrivain averti eût pu échapper, mais d'une manière d'écrire inhérente au genre. Giraudoux dit quelque part que « Racine ne songe pas plus à perfectionner les organes du théâtre que l'assassin le poignard que d'honnêtes couteliers lui ont forgé ». Racine n'y *songe* sans doute pas ; comment se fait-il alors qu'en maniant ce même outil, en adoptant ce même langage traditionnel de la scène dite sérieuse de son temps, il nous mette dans l'impossibilité d'en jamais sentir l'« horreur comique » ? (8)

Ce que nous savons de ses débuts au théâtre ajoute encore à l'intérêt de cette interrogation. Pour sa première pièce représentée il crut devoir adopter la recette cornélienne de la tragédie violente. *La Thébaine*, jouée pour la première fois en juin 1664, ne réussit guère. Il essaya ensuite la recette de Quinault et fit jouer, en décembre 1665, la tragédie galante d'*Alexandre le Grand* : naïve fantaisie, parfaitement conforme à l'esprit du temps, qui fut chaleureusement applaudie. Deux ans après, en novembre 1667, paraissait *Andromaque*. Que s'était-il passé entre temps ? Pour le savoir, on a coutume d'interroger les sources d'*Andromaque* et le long travail d'adaptation exécuté par le poète. On sait la touchante évocation, au troisième livre de l'*Enéide*, d'*Andromaque* portant aux

(7) *Antiochus* (1666), I, 1.

(8) C'est Henri Bremond qui, le premier à ma connaissance, a attiré l'attention sur « cette inhibition miraculeuse qui fait que chez Racine le vers le plus comique cesse pratiquement de l'être » (*ouvr. cité*, p. 142). « Chez Racine » veut dire, bien entendu, à partir d'*Andromaque*. « Le prestige de sa poésie est tel, dit encore Bremond, que si d'aventure — et beaucoup plus rarement que chez Corneille — tel de ses alexandrins nous incite à sourire, cette courte détente, loin de rompre le charme, le prolongerait plutôt. Nous laissons parler, presque sans l'entendre, le Thérémène égrillard, saugrenu et, si j'ose dire, pompier du premier acte, au lieu que ce fâcheux ridicule, traité par Corneille, couperait net le courant » (*ouvr. cité*, pp. 139-140).

cedres d'Hector « des libations solennelles et de tristes offrandes ». Au même endroit, Virgile nous rappelle l'aventure de l'insolent fils d'Achille qui, après avoir fait subir à Andromaque les indignités de l'esclavage, s'attache à Hermione ; et c'est encore Virgile qui parle d'Oreste « enflammé d'un violent amour » pour Hermione, surprenant son rival sans défense et l'égorgeant au pied des autels paternels. Est-ce là, comme le prétend Racine, « tout le sujet de [sa] tragédie » ?⁽⁹⁾ La distance est grande en tout cas qui sépare ces quelques thèmes légendaires de son premier chef-d'œuvre, le « sujet » qu'il doit à Virgile de la tragédie d'*Andromaque*. Et pour expliquer la naissance de celle-ci on imagine un long et méthodique travail de composition, au cours duquel le poète aurait mis à profit certaines techniques que lui avait fournies le théâtre de son temps. La structure d'*Andromaque* s'appuie, nous dit-on, sur deux procédés qui relèvent l'un et l'autre de la dramaturgie du xvii^e siècle. Le premier consiste à grouper les personnages de telle façon que chacun aime celui ou celle qui ne l'aime pas, à les lier les uns aux autres par une chaîne de passions non partagées⁽¹⁰⁾. Le deuxième, c'est l'ancien *odi et amo*, la théorie, chère aux contemporains de Racine, selon laquelle l'amour se change aisément en haine et inversement. Dans la scène de l'exposition, Pylade résume ces deux données lorsqu'il dit à Oreste :

*Hermione elle-même a vu plus de cent fois
Cet amant irrité revenir sous ses lois,
Et de ses vœux troublés lui rapportant l'hommage,
Soupirer à ses pieds moins d'amour que de rage.*

(9) Voilà, dit-il au début de sa Préface, tout le sujet de cette tragédie. Voilà le lieu de la scène, l'action qui s'y passe, les quatre principaux acteurs, et même leurs caractères. Excepté celui d'Hermione, dont la jalousie et les emportements sont assez marqués dans l'*Andromaque*. C'est presque la seule chose que j'emprunte ici de cet auteur. » Il faut évidemment éviter d'attribuer aux mots « sujet » et « caractère » le sens que nous leur donnons aujourd'hui.

(10) Dans l'*Andromaque* d'Euripide ce groupement est à peine esquissé : il n'est encore ni complet ni symétrique. Voir à ce sujet R. C. Knight, *Racine et la Grèce*, Paris 1951, pp. 268-9.

L'ambivalence de l'amour et de la haine vient rejoindre ici la vieille formule des passions non partagées. D'où des possibilités infinies de revirements, chaque changement dans l'attitude d'un personnage se répercutant nécessairement sur l'état et les sentiments de tous les autres.

L'idée d'une chaîne de passions fuyantes est vieille comme le monde. Son utilisation littéraire remonte à la pastorale grecque et romaine ⁽¹¹⁾, sinon plus haut. On la rencontre depuis l'antiquité dans des contextes très divers, tantôt lyriques, tantôt comiques. En France, c'est par l'intermédiaire du roman pastoral, en passant par la *Diane* de Montemayor et de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, qu'elle entre, au début du xvii^e siècle, dans la littérature dramatique. Elle y apporte un principe de cohésion qui permet de multiplier impunément les intrigues. Alexandre Hardy l'exploite à fond dans sa tragi-comédie d'*Alphée* où l'on voit défiler sept personnages inaptes à briser leurs chaînes. Six d'entre eux trouvent le bonheur dans le mariage ; le septième attendra... Enfin, les auteurs de pièces sérieuses s'emparent de cette belle mécanique : Rotrou dans l'*Hercule mourant*, Pierre Corneille dans *Pertharite* et Thomas Corneille dans *Camma*. Parfois, comme dans le *Pertharite* de Corneille, la chaîne demeure « fortunée » et se referme sur un dénouement heureux. Jean Pommier a fort spirituellement résumé l'intrigue de cette pièce : « Un roi délaisse la princesse qui lui fut promise, pour une reine captive dont il s'éprend ; un prince, le duc de Turin, prétend à la main de l'abandonnée. » Soudain on apprend que la reine captive avait tort de se croire veuve : « son mari, dont elle a eu un fils, n'est pas mort en exil. Il revient, retrouve sa femme, et l'amoureux reprend sa fiancée. Les frais sont payés par le duc de Turin. Comme si Oreste mourait, et qu'Hector ressuscité tombât dans les bras d'Andromaque, et Pyrrhus dans ceux d'Hermione. » Jean Pommier ajoute que malgré l'échec de *Pertharite* en 1652, les successeurs immédiats de Corneille ne s'écartèrent point du maléfique *imbroglio*.

(11) Cf. la deuxième églogue de Virgile imitée de Théocrite.

Son frère cadet, puis son jeune rival s'en inspirèrent : Thomas Corneille dans *Camma* (1661), Racine dans *Andromaque* qui procède à la fois de *Pertharite* et de *Camma* ⁽¹²⁾. Et c'est devant l'usage que Racine fit de toutes ces « sources », devant sa façon de traiter la miraculeuse chaîne de passions, que la critique moderne nous engage à nous extasier, comme s'il s'agissait là d'un des grands événements de l'histoire du théâtre ⁽¹³⁾. Quel superbe balancement, dit-elle, dans la formule : A aime B qui aime C qui aime D ! Qu'il est facile d'en tirer, sans choquer la vraisemblance, tous les changements de situation qu'exige une intrigue bien conduite, de compliquer l'action sans nuire à son unité !

Ce qui est surprenant, ce n'est pas que Racine se soit servi d'un procédé qui était alors un poncif, mais qu'en ce faisant il ait put faire éclore sur la scène autre chose qu'une tragi-comédie ou une comédie héroïque. Qu'*Andromaque* faillît devenir l'une ou l'autre, c'est ce qui ressort d'une récente étude de M. Harald Weinrich intitulée *Tragische und komische Elemente in Racines «Andromaque»* ⁽¹⁴⁾. Après avoir précisé les conditions dans lesquelles une chaîne de passions non partagées a le plus de chances de devenir comique, M. Weinrich constate que Racine en remplit au moins une, celle notamment qui consiste à supprimer dans chaque cas tout « potentiel de réciprocité » : fait secondaire en apparence, mais grâce auquel l'action s'infléchit systématiquement dans le sens du « mécanique plaqué sur du vivant ». Et parce que Racine exécute ce dessein avec une précision exemplaire, les quatre personnages, poussés par un étrange mécanisme vers ceux ou celles qui ne les aiment pas, puis vers ceux ou celles qui les aiment, pour revenir le moment d'après, et en vertu du même principe, à leur point de départ, introduisent fata-

(12) Jean POMMIER, *Tradition littéraire et modèles vivants dans l'Andromaque de Racine*, Cambridge 1962. Le *Commode* de Thomas CORNEILLE rejoint la même tradition.

(13) Cf. Paul JANET, *Les Passions et les caractères dans la littérature du XVII^e siècle*, 2^e édition, pp. 24-5.

(14) *Forschungen zur romanischen Philologie* herausgegeben von Heinrich Lausberg, Heft 3, Münster 1958.

lement dans la pièce le style, le rythme et le mouvement de la comédie.

Qu'est-ce à dire sinon que tous les efforts des chercheurs attachés à « démonter » le mécanisme de l'œuvre n'ont servi en fin de compte qu'à dévoiler le mécanisme de quelque chose qui n'est justement pas l'œuvre, mais sa négation : de quelque chose qui faillit empêcher *Andromaque* de devenir ce qu'elle est ? Les gens de goût du XVIII^e siècle, plus clairvoyants sur ce point que beaucoup de nos contemporains, ne s'y trompaient point qui renvoyaient à la haute comédie quelques scènes des deux premiers actes d'*Andromaque*. Déjà Boileau avait reproché à l'une d'elles d'être « incompatible avec la majesté du cothurne » : celle notamment où Phœnix, à qui Pyrrhus vient de jurer de ne plus *penser* à *Andromaque*, prononce ce beau vers de comédie :

Commencez donc, Seigneur, à ne m'en parler plus ! ⁽¹⁵⁾

Allant plus loin, on pourrait dire que tout le début de la pièce, les deux premiers actes et le commencement du troisième, évolue, malgré la gravité des situations, dans un sens peu propice au tragique. C'est ce qu'a parfaitement compris un écrivain injustement oublié de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Gabriel-Henri Gaillard, auteur de plusieurs ouvrages critiques et historiques. Dans un essai d'une rare pénétration il affirme que la passion de Pyrrhus, qui domine pourtant tout le premier acte de la pièce et les deux scènes finales de l'acte II, « intéresse peu », que Racine n'y a pas mis le même « degré d'énergie tragique » qu'ailleurs ⁽¹⁶⁾.

(15) Dans son édition d'*Andromaque* (Classiques Hatier, p. 45) M. Pierre Grosclaude cite les critiques du XVII^e et du XVIII^e siècle qui avaient fait grief à cette scène « d'être trop familière, non dans le style tragique » et ajoute : « Nous jugeons très différemment aujourd'hui. » Ce qui ne veut pas dire que nous y voyions plus clair.

(16) *Mélanges académiques, poétiques, littéraires, philologiques, critiques et historiques*, Paris 1806, t. iiiii, p. 387. Dans sa *Poétique françoise à l'usage des dames* (Paris 1749, pp. 374-5), Gaillard fait ressortir le comique du vers cité plus haut en l'opposant à cet autre vers du même personnage :

« Quoi ? toujours *Andromaque* occupe votre esprit ? »

« Les deux tonalités » s'affrontent ici de manière saisissante. Il est regrettable que l'obsession de l'harmonie classique nous empêche parfois d'observer ce que de tels contrastes peuvent avoir de révélateur.

Remarque qui a pour nous la valeur d'un fait d'observation, incontestable à ce titre, et qui demande à être expliqué : le simple fait qu'aux yeux d'un lecteur attentif, moins éloigné que nous de Racine, Pyrrhus, dans les deux premiers actes, manque d'« énergie tragique ». Rappelons qu'en cette première moitié d'*Andromaque*, tous les personnages sont engagés dans une lutte où les paroles sont coups et contre-coups, où agir signifie viser un adversaire et ne jamais rien céder. Pyrrhus lutte contre Oreste pour rejeter la demande des Grecs et sort vainqueur de ce combat. Andromaque remporte sur Pyrrhus une victoire plus éclatante encore en déjouant son stratagème et en se résignant à voir mourir Astyanax ; Hermione enfin, malgré les accents qui lui échappent, ne songe qu'à venger sa « gloire offensée » (17). Nous sommes là dans un monde où les héroïques et galantes voltes-faces des protagonistes font tout l'intérêt de l'action ; et c'est bien de ce monde héroïque et galant, étranger au tragique, que relève le caractère de Pyrrhus tel que le décrit Pylade : l'« amant irrité » qui revient « plus de cent fois soupirer aux pieds d'Hermione ». Le caractère même d'Andromaque tel qu'on l'aperçoit au premier acte appartient moins à Racine qu'il ne s'apparente à la dramaturgie de son temps : froidement héroïque — d'un héroïsme à peine nuancé — elle sait lutter contre l'adversité en se résignant héroïquement à laisser mourir son fils s'il le faut, et c'est bien ce qui lui valut parfois de passer pour une mère inhumaine : (18)

*Hélas ! il mourra donc. Il n'a pour sa défense
Que les pleurs de sa mère et que son innocence.
Et peut-être après tout, en l'état où je suis,
Sa mort avancera la fin de mes ennuis.*

(17) Cf. ces vers du début de l'acte II (395-6) :

Quelle honte pour moi, quel triomphe pour lui
De voir mon infortune égaler son ennui !

Quoi de moins racinien, au sens que ce mot devait prendre plus tard, que d'éprouver un malheur comme une blessure d'amour-propre ?

(18) Manzoni trouvait qu'Astyanax était pour elle « un simple accessoire » (*Scritti filosofici e critici d'arte per cura di G. Lesca, Florence 1923, pp. 44-45*), ce qui est peut-être vrai de la scène 4 du premier acte. Il est significatif que Manzoni n'ait pas tenu compte de la suite.

Ignore-t-elle encore ce que c'est qu'une douleur qui interdit à ses victimes tout accommodement avec le destin ?

Elle le saura pourtant, et juste au moment où les autres personnages le découvriront à leur tour, c'est-à-dire au milieu de l'acte III, là où cesse de fonctionner l'ingénieuse mécanique à revirements et où les quatre figures ayant repris leurs positions de départ, tout un ensemble de ressorts dramatiques se désagrège subitement. Une lumière qui jaillit d'on ne sait quelle source nous transporte d'un coup loin du théâtre de l'époque. Pyrrhus aura beau redire à Andromaque ce qu'il lui avait déjà dit « plus de cent fois » ; ses paroles vont rejoindre un tout autre registre :

*C'est craindre, menacer et gémir trop longtemps :
Je meurs si je vous perds, mais je meurs si j'attends.*

Désormais, plus de va-et-vient, plus de chassé-croisés, et tout se passe comme si quelque chose, éclos en plein mouvement s'était soudain révélé au poète au moment où les personnages et lui-même s'y attendaient le moins. Qui saura dire d'où vient à Pyrrhus et à Hermione cette profondeur du regard qui les accule à leur sort, à Andromaque la vision non plus de son devoir, mais de son malheur ?

*Ah ! de quel souvenir viens-tu frapper mon âme !
Quoi, Céphise, j'irai voir expirer encor,
Ce fils, ma seule joie et l'image d'Hector ?*

L'Andromaque héroïque et inhumaine, inaccessible au doute et à la douleur, s'efface devant celle qui, restée seule dans la scène finale de l'acte III, connaît le moment fatal où elle éprouve toute l'horreur de son état. On la voit pour la première fois divisée *contre elle-même* et sa voix, abandonnant le ton discursif, trouve enfin la ligne du chant tragique. Au même instant, Hermione, qui avouait à sa confidente : « Si je le hais, Cléone ? Il y va de ma gloire », qui disait, comme tout le monde à l'époque, que quand on aime trop on ne peut s'empêcher de haïr, découvre qu'en haïssant Pyrrhus

c'est sa perte à elle qu'elle prépare et que rien ne saura désormais égaler à ses yeux l'horreur d'avoir voulu sa mort :

*A le vouloir ? ... Eh quoi ? C'est donc moi qui l'ordonne ?
Sa mort sera l'effet de l'amour d'Hermione ?*

Le ciseau nerveux du poète trace devant nous la ligne qui sépare le mode tragique des modes oratoire et mondain. Cette ligne passe exactement là où s'arrête le mécanisme construit sur les brisées de Corneille et de Rotrou, très exactement à la sixième scène de l'acte III, qui annonce presque la fameuse scène du dépit amoureux du *Bourgeois Gentilhomme* (III.10). De cette scène où tout rappelle encore la comédie et ses jeux, nous passons sans plus de transition à quelque chose qui exclut toute tentative de divertissement. Tout ce qu'on nous a dit jusqu'ici sur la genèse de l'œuvre, sur la transformation méthodique en tragédie d'une matière non tragique, n'a fait que nous cacher la vérité. L'histoire littéraire a faussé l'histoire. Ni la tragédie française du XVII^e siècle n'évolue dans le sens de la tragédie d'*Andromaque*, ni Racine lui-même ne cherche à désavouer ses modèles français ; il les suit au contraire, jusqu'au moment où, oubliant les leçons de ses maîtres comme Hippolyte celles de Neptune, il aborde au rivage dont il soupçonnait à peine l'existence, et où une technique d'emprunt s'efface devant ses yeux éblouis à l'approche d'une forme d'art brusquement révélée.

Cette forme une fois trouvée, rien ne saura plus en troubler le règne ni nous faire oublier sa présence. Giraudoux avait raison d'affirmer que ce théâtre « purifie le soir les faces que la journée a trouvées spirituelles et ricanantes ». Jamais, dans aucun théâtre, le masque humain n'aura été plus respecté ni plus rigide, et ce en dépit de toutes les sollicitations de la scène où ce masque aura à paraître. On le retrouvera intact dans les minutes pitoyables où l'âme tourmentée de Titus prépare son sacrifice, dans la sombre veillée d'Agamemnon contemplant l'« affreuse image » d'Iphigénie arrachée à sa tendresse, et dans les scènes culminantes de *Phèdre*, où la tentation du romanesque n'empêchera pas le tragique de

s'imposer depuis la première apparition de *Phèdre* jusqu'à la dernière. Un danger nous guettera cependant : celui de confondre les vains ornements, les voiles de l'apparence avec le vrai visage de la tragédie. En nous attachant à la genèse de l'œuvre, ne risquons-nous pas, en effet, d'y voir autre chose que ce que tous les lecteurs non-prévenus y voient ? « Démonter le mécanisme » de *Phèdre*, c'est tout d'abord constater que la pièce se construit non à partir de l'*Hippolyte porte-couronne* d'Euripide, où *Phèdre* se donne la mort sans oser revoir Hippolyte, mais à partir de la *Phèdre* de Sénèque, où elle l'affronte, résolue à lui déclarer sa passion, se croyant libre de l'aimer puisqu'elle croit Thésée mort. Fidèle au goût de son temps, Racine dramatise à la fois la fausse nouvelle de la mort de Thésée et son retour inattendu. Il donne à ces deux moments de l'action un éclat et une résonance qu'ils n'avaient pas dans les versions antérieures : il leur confère le droit de solliciter la volonté des personnages, de déterminer leur façon d'agir. Brunetière disait qu'avec la mise en relief de ces événements imprévus, de ces moyens « purement extérieurs » de faire avancer l'action, c'est le romanesque qui triomphe dans la tragédie. Ne craignons pas de le dire après lui : en s'inspirant de Sénèque et de la tradition issue de son œuvre, Racine va effectivement dans le sens du romanesque, nous dirions aujourd'hui du baroque. Il donne à la pièce le caractère d'une pièce à surprises, d'un diame suspendu à deux incidents qui, sans avoir la moindre attache avec la vie morale des personnages, semblent exercer sur leur conduite une influence décisive. La structure dramatique, au lieu d'être comprise « classiquement » dans les données premières de l'œuvre, au lieu de jaillir des caractères, dépend désormais de ce qui vient du dehors.

On dira : Mais *Phèdre*, c'est tout à fait autre chose, et la présenter ainsi c'est en supprimer l'essentiel. Cruelle rançon d'une vaine curiosité ! A force de vouloir détailler les étapes de la composition de l'œuvre, nous avons laissé échapper ce qui lui donne sa puissance et aux événements leur signification, nous avons oublié qu'en dépit d'Œnone, placée en face

d'elle comme pour marquer tout ce qui la sépare des autres, Phèdre reste insensible aux pressions du dehors, prête à avancer vers une connaissance du mal toujours plus évidente :

Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, elle entrait en scène décidée à mourir et n'en sortait que pour exécuter son dessein : le pathétique ancien voulait qu'elle passât ainsi sous les yeux du spectateur cette dernière heure d'une condamnée. Racine, lui, éclaire chaque saccade de ce mouvement, ralentit la descente de Phèdre au royaume des morts :

*J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,
Par un chemin plus lent descendre chez les morts.*

Ce chemin plus lent n'est pas celui que tracent l'agencement des scènes et le jeu de l'intrigue. La logique du drame bien construit exigeait que la fausse nouvelle de la mort de Thésée fournît à Phèdre le motif de son aveu à Hippolyte. A l'annonce de la mort de Thésée Œnone dit, en effet, à Phèdre que sa flamme devient « une flamme ordinaire » et qu'elle peut désormais aimer Hippolyte. « Votre fortune change et prend une autre face » ... *Fortune* et non *destin*, car aux yeux d'Œnone, seule la fortune existe : tout pour elle, comme jamais pour Phèdre, est teinté de contingence, tout est hasard, échec ou réussite. Phèdre, elle, refuse de se laisser prendre à ce jeu puéril, de se croire libre d'aimer. Si elle consent à voir Hippolyte, ce n'est pas que sa flamme soit devenue à ses yeux « ordinaire ». Elle le voit parce qu'elle tremble pour un fils « qu'elle n'ose trahir » ; et au moment où elle affronte son « superbe ennemi », aucune pensée d'aveu ne traverse encore son esprit. Mais voici qu'Hippolyte paraît, et les mots les plus ardents et les plus doux, les plus lourds de désirs et de rêves que l'amour ait jamais prononcés éclosent sur les lèvres de Phèdre sans qu'elle sache comment elle en est venue à les dire. C'est un songe qui les lui dicte : d'abord des mots calmes, dénués d'ivresse, qui retracent l'image d'un jeune héros descendu sur un lointain rivage et

conduit vers la victoire, tel que fut Thésée et tel qu'on dépeint les dieux de la Grèce. Au mythe ancien de Thésée et d'Ariane succède d'abord une légende encore inconnue, celle d'Ariane armant la main d'Hippolyte du fil de prévoyance, puis celle de Phèdre lui enseignant elle-même les détours du labyrinthe, s'y retrouvant et se perdant avec lui. Crime commis en plein rêve, sans que Phèdre daigne jamais franchir la frontière qui la sépare des personnages soumis à la discipline des événements.

« Les draperies tourmentées du baroque, dit excellemment Philip Butler, semblent s'agiter autour de Phèdre délirante, et l'exil d'Hippolyte s'achève sur une ascension vertigineuse au ciel de la mort. »⁽¹⁹⁾ Devant ces coups du destin qui retombent sur les acteurs pétrifiés en une lente pluie de flammes, Phèdre laisse agir les autres : Œnone qui, pour la sauver, imagine son terrible stratagème, Thésée qui, condamnant son fils dans un accès de fureur tragique, se condamne lui-même à un éternel remords. Phèdre n'agira plus, et sa seule tentative d'action, son bref dialogue avec Thésée, sera doublement inefficace, car eût-elle même disculpé Hippolyte à ses yeux, aucune puissance humaine n'eût pu le soustraire aux effets de la malédiction paternelle. « Monologue intérieur d'une âme mortellement concentrée sur elle-même », selon le mot de Thierry Maulnier⁽²⁰⁾. Et c'est en contemplant cette agonie pure de tout mouvement de surface que Valéry verra à son tour l'œuvre se réduire dans le souvenir à un monologue et passer en lui « de l'état dramatique initial à l'état lyrique ». « La trame, l'intrigue, les faits, dira-t-il, pâlisent promptement, et l'intérêt de l'appareil purement dramatique de l'affaire se dissout. » Seules « l'idée d'une certaine femme et l'impression précieuse de la magnificence du discours survivent à la contrainte qu'avait exercée, pendant cinq actes, sur les yeux et l'esprit, la scène lumineuse et parlante »⁽²¹⁾.

L'éclosion du tragique dans *Phèdre* comme dans *Andromaque*

⁽¹⁹⁾ *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris 1959, p. 254.

⁽²⁰⁾ Thierry MAULNIER, *Lecture de Phèdre*, Paris 1943, p. 51.

⁽²¹⁾ *Prélude à Phèdre* (1942), p. iii.

n'est pas autre chose que cette brusque découverte des prestiges du langage par quoi se manifeste l'inéluctable de la vie. Si aucune recherche de genèse n'a su jusqu'ici en déceler les étapes successives, c'est que nous ne sommes plus là dans un monde où les choses se développent et se construisent sous nos yeux. Savoir comment Racine a mis au service de telle de ses pièces l'attirail de théâtre de son temps, ce n'est rien savoir encore de sa substance, de l'action réelle qui l'anime. Inaccessible à la juxtaposition des faits contingents et aux jeux de théâtre, cette action l'est aussi à la méthode critique qui vise de tels éléments : à chaque épreuve, elle se révèle plus tendue, plus rigoureuse dans ses conséquences que ne saurait l'être l'enchaînement des causes et des effets dicté par les lois du genre et la règle des doctes. Quiconque saura en mesurer la grandeur et la portée, ne manquera pas d'y reconnaître un état poétique que rien ne prépare et que tout appelle, comme rien ne prépare et que tout appelle l'acte invisible et retentissant qui fonde l'univers tragique.

Chronique

Séances mensuelles de l'Académie

Le 14 mai, l'Académie a entendu une communication de M. Eugène Vinaver sur *l'éclosion du tragique dans le théâtre de Racine*. Elle a pris connaissance du rapport par lequel le jury du prix Carton de Wiart propose à M. le Ministre de la Culture française d'attribuer cette récompense à M^{me} Sophie Deroisin pour son ouvrage intitulé *Le prince de Ligne*.

Elle a attribué des subventions du Fonds national de la Littérature.

Le 11 juin, M. Joseph Hanse a fait à l'Académie une communication intitulée *l'œuvre de Verhaeren vue à travers une édition critique*.

L'Académie a décidé d'éditer l'ouvrage de M. Herman Braet, *L'Accueil fait au symbolisme en Belgique*.

Elle a fait choix des trois candidats que selon la loi elle doit proposer aux fonctions d'administrateur de la R.T.B.

Distinctions

L'Académie française a décerné le prix Le Métais Larivière à la princesse Marthe Bibesco, déjà titulaire du Grand prix de cette Compagnie.

MM. Géo Libbrecht et Marcel Thiry ont été promus au grade de grand officier de l'Ordre de Léopold.

MM. Maurice Delbouille et Georges Simenon ont été promus au grade de grand officier de l'Ordre de la Couronne.

Au congrès du P.E.N. Club qui s'est tenu à New York, M. Robert Goffin a été élu vice-président du Comité international.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises

BRUXELLES, PALAIS DES ACADÉMIES

- ACADÉMIE. — *Table Générale des Matières du Bulletin de l'Académie. Années 1922 à 1959.* 1 brochure in-8° de 78 p. — 1960 35 fr.
- ACADÉMIE. — *Le centenaire d'Émile Verhaeren.* Discours, textes et documents (Luc Hommel, Léo Collard, duchesse de La Rochefoucauld, Maurice Garçon, Raymond Queneau, Henri de Ziegler, Diego Valeri, Maurice Gilliams, Pierre Nothomb, Lucien Christophe, Henri Liebrecht, Alex Pasquier, Jean Berthoin, Edouard Bonnefous, René Fauchois, J.M. Culot) 1 vol. in-8° de 89 p. — 1956 100 —
- 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 220 —
- ANGELET Christian. — *La poésie de Tristan Corbière.* 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961 100 —
- BAYOT, Alphonse. — *Le Poème moral.* Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 p. — 1929 250 —
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas.* 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949 160 —
- BIBLIOGRAPHIE des écrivains français de Belgique. 1881-1960.
Tome 1 (A - Des) établi par Jean-Marie CULOT. 1958. 1 vol. in-8° de VII-304 p. 160 —
Tome 2 (Det - G) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jean WARMOES, sous la direction de Roger BRUCHER. 1966. 1 vol. in-8° de XXXIX-219 p. 250 —
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach.* 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942 125 —
- BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939 100 —
- BRONKART Marthe. — *Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin.* 1 vol. in-8° de 306 p. — 1933 175 —
- BUCHOLE ROSA. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos.* 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956 175 —
- CHAINAYE Hector. — *L'Ame des choses.* Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935 115 —
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez. I. Sa vie.* 1 vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952 125 —

CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850). I. La Bataille romantique.</i> 1 vol. in-8° de 423 p. — 1931	275 —
CHARLIER Gustave. — <i>Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850) II. Vers un Romantisme national.</i> 1 vol. in-8° de 546 p. — 1948	275 —
CHARLIER Gustave. — <i>La Trage-Comédie Pastoralle (1594)</i> 1 vol. in-8° de 116 p. — 1959	125 —
CHRISTOPHE Lucien. — <i>Albert Giraud. Son œuvre et son temps.</i> 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960	90 —
COMPÈRE Gaston. — <i>Le Théâtre de Maurice Maeterlinck.</i> 1 vol. in-8° de 270 p. — 1955	160 —
CULOT Jean-Marie. — <i>Bibliographie d'Émile Verhaeren.</i> 1 vol. in-8° de 156 p. — 1958	140 —
DAVIGNON Henri. — <i>Charles Van Lerberghe e' ses amis.</i> 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952	140 —
DAVIGNON Henri. — <i>L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites).</i> 1 vol. 14 × 20 de 76 p. — 1955	70 —
DAVIGNON Henri. — <i>De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux.</i> 1 vol. 14 × 20 de 237 p. — 1963	115 —
DEFRENNE Madeleine. — <i>Odilon-Jean Périer.</i> 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957	250 —
DELBUILLE Maurice. — <i>Sur la Genèse de la Chanson de Roland.</i> 1 vol. in-8° de 178 p. — 1954	140 —
DE REUL Xavier. — <i>Le roman d'un géologue.</i> Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 × 20 de 292 p. — 1958	160 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. I. Cassandre.</i> 1 vol. in-8° de de 282 p. — Réimpression, 1965	185 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. II. De Marie à Genève.</i> 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965	200 —
DESONAY Fernand. — <i>Ronsard poète de l'amour. III. Du poète de cour au chantre d'Hélène.</i> 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959	220 —
DE SFRIMONT Charles. — <i>La Rose et l'Épée.</i> Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 126 p. — 1936	100 —
DONEUX Guy. — <i>Maurice Maeterlinck. Une poésie - Une sagesse - Un homme.</i> 1 vol. in-8° de 242 p. — 1961	140 —
DOUTREPONT Georges. — <i>Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique.</i> 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938	100 —
DUBOIS Jacques. — <i>Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle.</i> 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963	140 —
ÉTIENNE Servais. — <i>Les Sources de « Burg-Jargal ».</i> 1 vol. in-8° de 159 p. — 1923	100 —
FRANÇOIS Simone. — <i>Le Dandysme et Marcel Proust (De Brummel au Baron de Charlus).</i> 1 vol. in-8° de 115 p. — 1956	125 —
GILLIS Anne-Marie. — <i>Edmond Breuché de la Croix.</i> 1 vol. 14 × 20 de 170 p. — 1957	115 —

GILSOUL Robert — <i>La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours</i> . 1 vol. in-8° de 418 p. — 1936	225 —
GILSOUL Robert. — <i>Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880</i> . 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953	220 —
GIRAUD Albert. — <i>Critique littéraire</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 187 p. — 1951	115 —
GUIETTE Robert. — <i>Max Elskamp et Jean de Bosschère. Correspondance</i> . 1 vol. 14 × 20 de 64 p. — 1963	60 —
R. P. GUILLAUME. — <i>La poésie de Van Lerberghe. Essai d'exégèse intégrale</i> . 1 vol. in-8° de 247 p. — 1962	135 —
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956	175 —
GUILLAUME Jean S.J. — <i>Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe</i> . 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959	100 —
GUILLAUME Jean S.J. — <i>« Les Chimères » de Nerval. Édition critique</i> . 1 vol. in-8° de 172 p. avec 12 planches hors texte — 1966	180 —
HANSE Joseph. — <i>Charles de Coster</i> . 1 vol. in-8° de 383 p. — 1928	110 —
HAUST Jean. — <i>Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e</i> (manuscrits 815 à 2.700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941	130 —
HEUSY Paul. — <i>Un coin de la Vie de misère</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 167 p. — 1942	115 —
HOUSSA Nicole. — <i>Le souci de l'expression chez Colette</i> . 1 vol. 14 × 20 de 236 p. — 1958	135 —
« <i>La Jeune Belgique</i> » (et « <i>La Jeune revue littéraire</i> »). <i>Tables générales des matières</i> , par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. — 1964	100 —
LEJEUNE Rita. — <i>Renaut de Beaujeu. Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier</i> . 1 vol. in-8° de 74 p. — 1938	80 —
LEMONNIER Camille. — <i>Paysages de Belgique</i> . Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 × 20 de 135 p. — 1945	100 —
MAES Pierre. — <i>Georges Rodenbach (1855-1898)</i> . Ouvrage couronné par l'Académie Française. 1 vol. 14 × 20 de 352 p. — 1952	175 —
MARET François. — <i>Il y avait une fois</i> . 1 vol. 14 × 20 de 116 p. — 1943	80 —
MICHEL Louis. — <i>Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Ou-tremeuse</i> . 1 vol. in-8° de 432 p. — 1935	220 —
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud</i> . 1 vol. 14 × 20 de 324 pages — 1953	185 —
OTTEN Michel. — <i>Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme</i> . 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962	150 —
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beau-joyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 p.	135 —
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 95 p. — 1939	80 —

PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 351 pages — 1932	115 —
POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique</i> . — 1 vol. in-8° de 248 p. 1962	145 —
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933	140 —
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition. (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 × 20 de 216 p. — 1959	115 —
REMACLE Louis. — <i>Le parler de la Gleize</i> . 1 vol. in-8° de 355 p. — 1937	175 —
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « A la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954	160 —
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier) 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1957	115 —
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houilleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953	175 —
SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962	250 —
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 132 p. — 1960	100 —
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (nouvelle édition revue). 1 vol. in-8° de 152 p. — 1955	120 —
SOSSET L. L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1937	100 —
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 247 p. — 1943	185 —
VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935	100 —
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'influence du naturalisme français en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 339 p. — 1930	220 —
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre : « Un mâle », de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961	115 —
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)</i> . 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935	90 —
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> (réimpression revue par l'auteur, suivie d'une note). 1 vol. in-8° de 296 p. — 1965	185 —
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954	160 —
VIVIER Robert. — <i>Traditore</i> . 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960	175 —
« LA WALLONIE ». — <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. 1961	60 —
WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8 de 255 p. — 1949	185 —
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin — Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941	110 —

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

PRIX : 40 Frs.